


# МАМОНТ ДАЛЬСКИЙ




КОРИФЕИ
РУССКОЙ
СЦЕНЫ

Г. КРЫЖИЦКИЙ




Издательство
«ИСКУССТВО»
Ленинград · Москва
1965

792
К-85

Книга Г. К. Крыжицкого — популярный очерк о знаменитом русском актере-трагике Мамонте Викторовиче Дальском. Автор дает подробный анализ наиболее значительных сценических образов Дальского (Гамлет, Отелло, Чацкий, Незнамов, Жадов и др.), рассказывает о событиях интересной и бурной жизни актера.

Будучи ярким и темпераментным артистом, Мамонт Дальский выступал также как драматург и театральный педагог. Большой интерес представляет, в частности, рассказ о его занятиях с Шаляпиным.

Написана книга занимательно и живо, в расчете на широкий круг читателей.



## От автора

2 (14) сентября 1965 года исполнилось сто лет со дня рождения одного из крупнейших дореволюционных русских трагиков — Мамонта Викторовича Дальского (1865—1918).

Фигура Дальского принадлежит к числу колоритнейших в галерее старых русских актеров. Наставник Шаляпина, любимый актер Вахтангова и Качалова, Тарханова и Юрьева, Дальский оставил глубокий след в анналах русского театра как преемник мочаловских традиций, как один из крупнейших мастеров нашей национальной трагической школы, талант которого казался современникам «сопредельным с гениальностью».

Его судьба — поучительный рассказ о гибели талантливого артиста, растратившего в гастрольных кочевьях свое исключительное дарование и в конце концов заблудившегося в идейных противоречиях.

Все необычно в этом замечательном человеке и артисте: и диковинное имя, и жизнь, окутанная самыми фантастическими легендами о его похождениях

и приключениях, и, наконец, нелепая смерть под колесами московского трамвая...

Имя Дальского не позабыто и в наши дни. Но, к сожалению, и сейчас еще не развеяна пелена легенд вокруг его имени. Пользуясь архивными материалами, мемуарами, многочисленными отзывами критиков, высказываниями современников, перепиской Дальского, его выступлениями и статьями по вопросам сценического искусства, автор настоящей монографии пытается восстановить его подлинный облик и дать объективную оценку личности и творческого труда этого выдающегося мастера сцены.

Автор приносит благодарность всем, кто оказал ему помощь в работе советами, справками и предоставлением нужных материалов, в первую очередь дочери артиста — Ларисе Мамонтовне Дальской-Торковой.[1]

---

[1] Помимо архивных материалов, в настоящей работе использованы мемуары: Н. Н. Долгов. Любящей рукой. Еженедельник госактеров. Петроград, 1922, № 3, 4; А. Р. Кугель. М. В. Дальский. В кн.: «Театральные портреты». Пг.—М., изд. «Петроград», 1923; Н. Н. Ходотов. Близкое—далекое. Л.—М., «Искусство», 1962; М. И. Велизарий. Путь провинциальной актрисы. Л.—М., «Искусство», 1938; М. М. Тарханов. Как я стал актером. «Театр», 1938, № 10—11; Б. А. Горин-Горяйнов. Кулисы. Л., «Советский писатель», 1940; Ю. М. Юрьев. Записки. Л.—М., «Искусство», 1963. Цитаты из этих работ даются в дальнейшем без указания страниц.

# СТРАНИЦЫ БИОГРАФИИ

*Годы ученичества.*
*В провинциальных театрах.*
*Триумф в Москве.*

Артистический путь Дальского отчетливо делится на четыре периода.

Первый — служба в провинциальных театрах, с момента ухода из Харьковского университета до поступления на казенную сцену. Пятилетие с 1885 по 1890 год — это время не только странствий, но и обучения в процессе общения с профессиональными актерами, наблюдения за мастерством крупных мастеров-гастролеров, первые самостоятельные (не всегда, впрочем, удачные) работы над ролями большого героического плана. Но постепенно совершенствуются приемы игры, и этот первый период завершается признанием Дальского — его приглашением на императорскую сцену.

Второй период — десять лет службы в Александринском театре (1890—1900). Это эра зрелого мастерства, годы полного расцвета его артистического

таланта. К сожалению, его успешный труд на казенной сцене обрывается неожиданно рано. И вот наступает —

третий период, когда в предвестии и в годы первой русской революции Дальский продолжает плодотворную работу над созданием новых сценических образов (в пьесах русских и западных авторов) и совершенствует роли в классических произведениях (Отелло, Гамлет, Незнамов и другие). Наконец —

четвертый, последний период — время постепенного угасания таланта трагика, измотанного скитаниями по самым глухим провинциальным захолустьям, поблекшего, усталого, пережившего свою славу...

## 1

Перелистываем пожелтелые страницы старого календаря.

1865 год...

На листке с датой 2 сентября читаем в «святцах»: «святой великомученик Мамант». Просторечие осмыслило это редкое христианское имя, отожествив его с названием допотопного животного, и получилось диковинное имя Мамонт.[1]

---

[1] Сохранились визитные карточки: на них значится *Мамант* Викторович Дальский.

Этим редкостным именем и окрестили мальчика, родившегося в селе Кантемировка 2 сентября 1865 года в семье обедневшего харьковского дворянина Виктора Неелова.

С фамилией Нееловых дело обстояло тоже не совсем ладно: писалась она через «ять» (ѣ), а произносилась как «ё» — Неёловы. Впрочем, в историю русского театра Мамант Неёлов вошел как Дальский. Происхождение этого псевдонима своеобразно: артист горячо любил свою сестру Магдалину — в семье ее называли Даля,— в ее честь и придумал он псевдоним Дальский.

По женской линии род его восходит ни больше ни меньше как к внучке знаменитого «арапа Петра Великого» — Ганнибала, Анне Абрамовне, вышедшей замуж за генерал-майора Неёлова. Состояли Неёловы в каком-то родстве или свойстве с Лермонтовыми, были, наконец, среди предков Дальского и выходцы из Сербии.

В роду Неёловых было несколько крупных талантов, в особенности архитекторов. По проекту придворного архитектора Ильи Васильевича Неёлова (1745—1798) построено здание знаменитого царскосельского Лицея.

Были в роду Неёловых и люди с литературной жилкой.

Трудно сказать, какие черты характера Дальский унаследовал от отца, но мать, сербиянка Криштофович, передала ему необузданный темперамент, неуравновешенность и властность. На фотографиях артиста ясно просматриваются черты его южного происхождения.

Мы мало что знаем об отце артиста. Очевидно, неумение вести дела в новых пореформенных условиях привело к полному оскудению семьи, и отец был вынужден перебраться из деревни в Харьков, где он становится скромным чиновником.

Все семейство Неёловых было несомненно одаренным. Мы не знаем, обладал ли сценическим дарованием сам Виктор Неёлов, но все шестеро детей его — четыре сына и две дочери — пошли на сцену. Играли они под разными именами, и только младшая, красавица Магдалина, носила псевдоним брата.

Судьба ее поистине трагична. Талантливая актриса и антрепренерша широкого размаха, натура, подобно Мамонту Дальскому, неуравновешенная, она из ревности застрелила актера Бартенева. Дальский хотел взять ее на поруки, но она умерла от скоротечной чахотки в далекой читинской тюрьме.

Вторая сестра его, Екатерина Динская, стала оперной певицей.

Три его брата тоже подвизались на сцене. Сергей Викторович Ланской — хороший драматический актер, которому, однако, всю жизнь мешало то, что он только «брат Дальского». Затем Виктор Рамазанов, иногда игравший в ансамблях Дальского. Он сочинял фарсы, после Февральской революции написал пьесу под бульварным названием «Тайна Николая II», а в 1919 году напечатал в Вятке псевдореволюционную драму из рабочей жизни «Бунтарь». Наконец, младший из братьев — Мерцалов — скромный провинциальный актер на амплуа героя-любовника. Таким образом, одному только Мамонту Дальскому суждено было сыграть видную роль в истории русского театра. Сам Дальский не любил говорить о прошлом, не любил рассказывать ни о своем детстве, ни о своей семье, ни о своей юности. Можно только догадываться, что семья оскудевшего помещика Неёлова была одним из многочисленных тогда «нестройных семейств».

Все же родители Неёловы сумели дать детям хорошее образование. Маленького Маманта отправили в Харьков, где он поступил в гимназию.

Не располагаем мы никакими сведениями и о школьных занятиях Маманта, но обучение шло, видимо, вполне успешно, так как по окончании гимназии он поступил на юридический факультет

Харьковского университета. Таким образом, в отличие от многих тогдашних актеров, зачастую по складам читавших роли, Дальский был человеком вполне образованным, знал иностранные языки, в частности латынь, хорошо разбирался в литературе, в особенности классической.

Мы не можем начать его биографию традиционной фразой о том, что «он с детства пристрастился к театру» или что «еще в юные годы его неотразимо влекли огни рампы», хотя, видимо, тяга на сцену была в семье Неёловых всеобщей. Но мы знаем, что еще юношей, в последних классах гимназии, он любил читать вслух стихи Пушкина, знал наизусть и любил декламировать отрывки из трагедий Шиллера и Шекспира.

В Харькове он пробыл все восемь гимназических лет, с 1875 по 1883 год. Естественно предположить, что, будучи учеником старших классов гимназии, он интересовался театральными представлениями. Это тем более вероятно, что Харьков жил тогда разнообразной и достаточно кипучей театральной жизнью. В те годы Харьков был не только экономическим, промышленным и административным центром, но и крупным очагом просвещения и культуры.

Развитию науки и искусства в Харькове содействовало открытие в 1805 году университета, одного

из старейших в России. В городе образовался довольно значительный слой прогрессивно настроенной интеллигенции, либерального студенчества.

Харьков стал колыбелью славы М. Т. Иванова-Козельского, именно с этим городом связана работа артиста над его коронной ролью — шекспировским Гамлетом. Мысль сыграть датского принца была несомненно подсказана артисту студентами, которые в 80-е годы были главными и самыми горячими пропагандистами произведений великого английского драматурга и его ревностными комментаторами. Они охотно и с увлечением консультировали актеров, помогая им своими советами. Особенной любовью передового студенчества пользовался тогда именно Гамлет. Оно и понятно: в образе Гамлета они видели образ борца с неправдой, царящей в мире Клавдиев и Полониев.

Дальский начал сознательную жизнь в мрачную пору реакции 80-х годов, наступившей после убийства Александра II. Новый царь вознамерился «взнуздать» Россию, скрутить в бараний рог не только революционеров, но даже либералов и вообще всех инакомыслящих. Казематы Шлиссельбургской крепости заполнили узники, осужденные за свои политические убеждения на долгие годы одиночного заключения. За спиной царя вырисовывалась

зловещая фигура фактического правителя империи — всесильного мракобеса Победоносцева. Железными тисками были скованы слова и мысли. Жестоко расправлялась царская цензура с малейшими проявлениями вольнодумства.

Но это не значит, что удалось полностью удушить чувство правды и свободы. Молодежь искала выхода, и одной из немногих отдушин служил в те годы театр. В бессмертных творениях великого английского драматурга находили воплощение порывы к свободе, к справедливости, хотя и завуалированные поэтической дымкой стремления к духовному раскрепощению.

Эти настроения, эти противоречия, этот разрыв между действительностью и мечтой определили направленность и характер исканий передовых мастеров русского театра того времени, их вольные и невольные заблуждения и ошибки. Все они — и мелкопоместный дворянин, капитан волжских пароходов, певец обездоленного маленького человека В. Н. Андреев-Бурлак, и бывший военный писарь трагик М. Т. Иванов-Козельский, и сын оскудевшего помещика деклассированный дворянин Мамонт Дальский — были не только детьми своего века, но и его жертвами, и каждому из них выпала своя тяжкая доля. Но все они пронесли сквозь десятилетия знамя

бунта и протеста. Как увидим, тема бунта стала лейтмотивом творчества Дальского.

Понятно, что молодежные бунтарские настроения не могли не захватывать пылкого студента юридического факультета Харьковского университета Неёлова. Не юриспруденция привлекала двадцатилетнего юношу — разве мог стать сухим блюстителем законов темпераментный студент, уже вкусивший в это время всю пленительную сладость первых сценических успехов, участвуя в любительских спектаклях, устраиваемых студентами харьковчанами, ревностными поклонниками Шекспира.

Университет не мог надолго удержать его в своих стенах. Овладевшие молодым студентом идеи бунта и протеста никак не мирились ни с буквой, ни с духом официальной законности, излагавшейся с университетской кафедры. И в 1885 году он уходит со второго курса юридического факультета, чтобы целиком посвятить себя театру.

## 2

Подобно своим предшественникам, и он начал артистическую карьеру самоучкой. Артистка М. И. Велизарий утверждает, что его блестящая техника была приобретена в результате огромной сценической

практики. Но параллельно шла интенсивная, неустанная, упорная работа над собой, над овладением внешней техникой, тренировка гибкости голоса, выразительности и точности движений, яркости пластической формы. Та же артистка рассказывает, что и дома, расставив в комнате стулья, Дальский настойчиво репетировал труднейшие, но важные, по его мнению, и интересные детали. Закутавшись в плащ (он очень любил «игру с плащом»), он репетировал перед зеркалом. Упорно работал он над интонационным рисунком роли, сопровождая каждую фразу соответствующим жестом. Занимаясь пластикой, он иногда заимствовал позы, движения, отдельные черты исполнения у своих любимых актеров. Забыв обо всем на свете, забросив развлечения и забавы, он принимался за упражнения. Велизарий вспоминает, с каким упорством развивал он кисть правой руки. Дальский требовал от актера ежедневной, систематической тренировки.

Учился он и «на старших глядя». По общему мнению, в молодости образцом ему служил Иванов-Козельский. «Перед ним он преклонялся,— вспоминает М. И. Велизарий,— ни капельки не смущаясь, заимствовал от Козельского все его удачные интонации и мизансцены. Но заимствовал в лучшем смысле этого слова: не просто копировал своего люби-

мого трагика, а все удачные детали умно претворял в себе».

В течение пяти лет (1885—1890) Дальский участвует в клубных спектаклях, играет на провинциальной сцене. Мы, к сожалению, не располагаем точными и достоверными сведениями о первых годах его артистической деятельности. Евт. Карпов говорит в своих воспоминаниях о Дальском, что он начал играть совсем молодым в Петербурге, исполняя роли вторых любовников в клубных постановках. Его первой учительницей была талантливая клубная актриса Ельмина, впоследствии игравшая в Александринском театре роли характерные и комических старух. Затем Дальский исполнял роли первых любовников в Немецком клубе и Благородном собрании, после чего перебрался в провинцию.[1]

Вряд ли дело обстояло так, ибо уже в 1886 году мы застаем его в солидной антрепризе Воронкова в Вильно. По тому времени Вильно считался одним из самых театральных и требовательных городов империи — там играли молодой Качалов и Комиссаржевская, там держал театр крупнейший антрепренер К. Н. Незлобин. Прекрасное описание старого

---

[1] Воспоминания Е. П. Карпова о Дальском. (Машинопись). Ленинградский театральный музей. К. П. 6376/46. В дальнейшем выдержки из этих мемуаров даются без указания на источник.

виленского театра дает в своих воспоминаниях «Страницы прошлого» А. Я. Бруштейн.

В газете «Театр и жизнь» находим не очень грамотную, но любопытную и характерную для стиля газетных рецензий того времени хроникальную заметку собственного корреспондента из Вильно: «Несмотря на то, что наш антрепренер старается разнообразить репертуар, ставя классические драмы, современные комедии, оперы, оперетки и фарсы, сборы до сих пор неважные. Говорят, что труппа составлена неудовлетворительно. Положим, в ней есть некоторый недочет в персонале, но все же она не хуже бывшей у нас в летнем театре. Правда, к зимней труппе предъявляются другие, бóльшие требования, чем к летней». В дальнейшем рецензент развязно критикует большинство актеров. Вот что он пишет о Дальском: «Г. Дальский (любовник), чем больше играет, тем больше теряет симпатию. Г. Дальский артист нельзя сказать без дарования, но еще очень молодой и неопытный на сцене, и вместо того, чтобы старательно изучать поручаемые ему роли и идти потихоньку прогрессивно вперед, мнит о себе «великого артиста» (!) и берется за исполнение таких вещей, которые ему не под силу. Г. Дальскому, прежде чем браться за классический репертуар, надо еще над собой поработать, и только тогда, быть может,

со временем из него выйдет хороший актер-любовник».[1] В этой развязной оценке есть все же, видимо, крупица правды: молодой актер (ему всего 21 год!), разумеется, не мог еще справляться с трудными классическими ролями, ему действительно надлежало еще много поработать над собой. Но, тем не менее, Дальский обращает на себя внимание и имеет такой успех, что в следующем году мы застаем его в Ростове-на-Дону и в Новочеркасске.

Быстро разносится молва о молодом герое-любовнике, и в 1889 году двадцатичетырехлетний артист получает приглашение вступить в труппу вновь организованного в Москве нового театра Е. Н. Горевой.

## 3

Имя актрисы Елизаветы Николаевны Горевой сейчас полузабыто. А в 80-х годах прошлого века оно буквально гремело по всей России. Гореву хорошо знали и любили по ее блестящим гастролям и на родине, и за границей. Однако ни захватывающим темпераментом, ни сколько-нибудь разработанной техникой она не обладала. Видимо, именно поэтому ее повторные дебюты на казенной сцене не

---

[1] «Театр и жизнь», 1886, 10 декабря.

завершались приглашением в императорские театры. И вот в 1889 году она решает открыть в Москве свой собственный театр, которому надлежало и артистическими силами, и художественностью оформления превзойти другие столичные театры. Помещался он в том здании в Камергерском переулке, в котором впоследствии после переделки обосновался МХАТ.

Горевой действительно удалось собрать превосходный состав исполнителей. В труппу вошли блестящий комик-виртуоз Мариус Мариусович Петипа, талантливая провинциальная актриса М. И. Велизарий, Н. П. Анненкова-Бернар и другие. На убранство театра и декорационное оформление затрачивались огромные средства. И все-таки театр просуществовал только два сезона. Причина заключалась в том, что молодое начинание возглавил П. Д. Боборыкин, популярный в свое время писатель и театрал, однако совершенно не наделенный режиссерской хваткой. Он не сумел ни спаять актеров в монолитный коллектив, ни создать постановки, способные выдержать испытание временем.

Театр открылся «Грозой» Островского. Дирекция не поскупилась на декорации, оформление было превосходным. В целом премьера произвела приятное впечатление, Гореву дружно вызывали, молодому театру предсказывали хорошее будущее.

Если вторая постановка — «Мизантроп» Мольера — несколько расхолодила публику, то третий спектакль — шиллеровский «Дон Карлос» привлек внимание всей театральной Москвы. В партере сидели Ермолова, Южин, театральные критики, привлеченные начинанием Горевой.

«Дон Карлоса» репетировали с двумя исполнителями заглавной роли — Ильинским и Дальским. Главный режиссер Боборыкин колебался, кого выпустить в первом спектакле. Тогда решили тянуть жребий. Вытащил Дальский. Этот спектакль и положил начало его карьере.

Дальский — Карлос был поистине великолепен. Подкупали молодость, подлинный сценический темперамент, артистическое обаяние и исключительные данные — прекрасная внешность, красивого тембра баритон, глаза, светившиеся огнем неподдельного чувства, словом, налицо было все необходимое для настоящего театрального триумфа. Талант молодого артиста покорил всех. Даже трагик Н. П. Россов, считавший себя соперником Дальского, тоже начинавший свою сценическую карьеру в театре Горевой, много лет спустя писал, вспоминая об этом шиллеровском спектакле с участием молодого Дальского: «Готовилась к постановке лучшая вещь, чудеснейший, облитый всеми лучами поэзии «Дон Карлос»;

мы, выходные, конечно, держались на почтительном расстоянии от «первачей». Я, например, даже стеснялся сесть в их присутствии, они мне казались какими-то олимпийскими божествами. Но особенно меня приковало лицо стройного, гибкого, с высокой грудью актера; право, в нем показалось мне что-то байроновское, особенно хороши были глаза — большие, карие, то мерцающие, как звезды, то горящие страстным, бурным пламенем; все это минутами освещалось неизъяснимо притягивающей к себе улыбкой, а когда он заговорил на сцене как Дон Карлос — я окончательно был в его власти и тут же решил: вот кто достоин заменить божественного Козельского.

Голос его тогда звенел и переливался настоящей музыкой и бьющей через край страстностью. Этот голос необыкновенно подходящ для средневекового юноши-рыцаря. Этот голос был очень силен, но не груб, очень нежен, но не приторен, восторжен, но не декламационен, а главное, в нем была какая-то (старинная) красочность, то есть способность посредством волнующих гармонических интонаций рисовать в звуках разнообразные картины. Актер этот был Дальский».[1]

---

[1] «Театр и искусство», 1907, № 21.

В этом черноволосом, по-испански причесанном юноше с пламенным взором не одному Россову виделся будущий преемник знаменитого русского трагика Митрофана Трофимовича Иванова-Козельского — пресса единодушно восторженно приветствовала молодого актера и пророчила ему большое будущее.

Ю. М. Юрьев, видевший Дальского в этой роли позже, дает блестящий отзыв. И сейчас с увлечением читаешь страницы его «Записок», посвященные Карлосу — Дальскому. Его игру в сцене с королем Юрьев сравнивает с исполнением знаменитого Кайнца. «Если Дальский писал мазками, масляной краской, то Кайнц — акварелью. Кто лучше? Каждый в своем роде!»

Тогда же в театре Горевой Дальский впервые встретился с драматургией Пушкина, сыграв роль старого барона в «Скупом рыцаре». Двадцатичетырехлетнему актеру было, очевидно, нелегко изображать старика, и он постарался акцентировать характерность роли. Этим, видимо, объясняется отзыв критика журнала «Артист», упрекающего Дальского и К. С. Алексеева (Станиславского), выступавшего в этой же роли в Обществе искусства и литературы, в том, что оба они «впали в одну и ту же ошибку: они гнались за внешним реализмом, в ущерб

главной задаче — обрисовать пафос скупости, объявший душу барона». Хотя по Пушкину «барон здоров» и может прожить еще «лет десять, двадцать, и двадцать пять и тридцать», они изображали его дряхлым, лысым стариком, подменяя изображение сильной страсти, внушающей ужас, «жалким скопидомством, вызывающим пренебрежительное сожаление. Из-за складок рыцарского костюма барона, казалось, выглядывали засаленные полы плюшкинского халата».

Триумфальный успех Дальского в роли Дон Карлоса привлек внимание маститых московских мастеров — М. Н. Ермолова и режиссер С. А. Черневский звали его в Малый театр, нуждавшийся тогда в молодом герое-любовнике. Прослышал о нем и главный режиссер Александринского театра П. М. Медведев.

Дальский принял приглашение на столичную петербургскую сцену, хотя по характеру дарования он, пожалуй, больше пришелся бы ко двору в Московском Малом театре. Там он впитал бы традиции этого великолепного «дома Щепкина», стал бы партнером гениальной Ермоловой, быть может, тамошние «старики» сумели бы «обломать» еще не укрощенный нрав молодого актера. Кто знает! Но, видимо, прельщенный перспективой жизни в блистательном Санкт-Петербурге, он предпочел Алексан-

дринский театр, хотя навсегда остался пламенным поклонником Ермоловой...

Так или иначе, он вступает в драматическую труппу столичного театра, причем — случай необычайно редкий — даже без дебюта. Оклад 3600 рублей в год, прекрасные условия для начинающего артиста.

И вот с 1 августа 1890 года — в течение целого десятилетия — он «артист русской драматической труппы» императорских петербургских театров.

## НА КАЗЕННОЙ СЦЕНЕ

*В старой «Александринке». Тема Дальского. В текущем репертуаре. Русская классика. Классика западная. Последний бенефис.*

### 1

На рубеже XIX и XX столетий Александринский театр по праву гордился своим великолепным артистическим составом. В самом деле, труппа его насчитывала в своих рядах таких мастеров, как В. В. Стрельская (всеобщая любимица «тетя Варя»), В. Н. Давыдов, неподражаемый комик и тоже всеобщий любимец «дядя Костя» — К. А. Варламов, М. Г. Савина, П. А. Стрепетова, потом В. Ф. Комиссаржевская, блестящий «салонный» актер В. П. Далматов, красивый, но несколько холодный Р. Б. Аполлонский; позже появился молодой Ю. М. Юрьев.

Историки русского театра усматривают самое уязвимое место в жизни тогдашней «Александринки», как часто называли ее петербуржцы, в чрезвычайно слабом репертуаре. В 90-х годах Александринский театр — точный барометр запросов и настроений

петербургской чиновно-обывательской публики эпохи победоносцевской реакции: классика, как русская, так и западноевропейская, была редкой гостьей на императорской сцене. Другая беда — «безрежиссерье», отсутствие, как, впрочем, и в большинстве других театров конца века, настоящих режиссеров-постановщиков или даже хотя бы просто «учителей сцены», которые могли бы помочь актеру указанием или толковым советом. Когда один из них попытался поправить Савину, она резко ответила: «Слезьте с моей души» — и, вероятно, была права. Сменивший в 1896 году на посту режиссера своих безликих предшественников драматург Евтихий Карпов не обладал сколько-нибудь значительным дарованием постановщика и не подымался выше уровня средней «разводящей» режиссуры.

В блистательном ансамбле тогдашнего Александринского театра Дальский сразу же занимает положение героя-любовника. Он имеет большой успех и вскоре становится «любимцем публики» в самом настоящем смысле этого слова. Эти годы — начало его творческого расцвета, годы артистического возмужания, когда одну за другой создает он ряд крупных ролей в русской классике, от Жадова до Рогожина, галерею прекрасных образов в произведениях Шекспира, Лопе де Вега, Виктора Гюго и других

западных драматургов. С каждым сезоном талант его расцветает, техника совершенствуется, уже созданные образы обогащаются новыми чертами, дорисовываются интересными штрихами. Но столь удачно начатой карьере суждено было оборваться преждевременно. Причин к тому, как увидим, было немало, но главная заключалась в самой натуре артиста, в его необузданном нраве, анархическом характере, не мирившемся с внутренним распорядком театра, с обязательной в коллективном труде дисциплиной.

Если коллектив Московского Малого театра представлял собою спаянную общим стилем работы, довольно дружную семью артистов, то закулисную атмосферу Александринского театра отравляли постоянная борьба за роли и соперничество актерских группировок, возглавлявшихся тремя «китами»: М. Г. Савиной (по существу являвшейся неофициальным директором театра), великолепным актером и педагогом В. Н. Давыдовым и любимцем театрального Петербурга Н. Ф. Сазоновым. Даже сама всесильная Савина сетовала на то, что в императорском театре нет настоящего искусства, а только большие оклады и мелкие самолюбия, да еще интриги самого низкого сорта. . .

Дальский не примкнул ни к одной из трех актерских «партий». Уверенный в своих силах, отнюдь

не склонный заискивать перед корифеями придворной сцены, самостоятельный и властный, он занял независимую позицию. Его несдержанность, резкий характер, его заносчивость и самомнение сразу же восстановили против него часть труппы.

К тому же безалаберный образ жизни молодого артиста постоянно давал множество поводов для самых фантастических рассказов, выдумок и сплетен и еще более обострял отношение к нему товарищей. Вскоре Мамонту Дальскому объявили войну все премьеры, к ним постепенно присоединились и вторые актеры, кто из зависти к большому успеху у публики начинающего «выскочки», кто просто из врожденного подобострастия. Придравшись к какому-то ничтожному поводу — обычной ссоре между соперниками — Дальским и В. П. Далматовым,— труппа объявила Дальскому бойкот. Артист Горин-Горяйнов рассказывает: когда Дальскому сообщили, что, по мнению товарищей, дальнейшая совместная работа с ним стала невозможной и что вопрос ставится так: «или мы — или вы», Дальский, не смущаясь, ответил:

— Ну что ж, видимо, придется расстаться, хотя жаль. Ведь труппа, в сущности, была неплохая... Делать нечего, господа, я вас не удерживаю. . .

И вот в течение нескольких лет Дальский выдерживал этот бойкот, не кланяясь с большинством первых актеров, зато демонстративно здороваясь за руку с театральными швейцарами, парикмахерами, портными и рабочими сцены. Впрочем, дружеские отношения завязались у него с молодыми александринцами, прежде всего с Ю. М. Юрьевым и Н. Н. Ходотовым, а также с В. Ф. Комиссаржевской, впоследствии участвовавшей в одной из его гастрольных поездок. Оценив недюжинный талант Дальского, сменила со временем гнев на милость и сама Савина, поначалу как-то повздорившая с ним на репетиции. Она находила дарование Дальского прекрасным. Их переписка свидетельствует о сложившихся со временем между ними добрых взаимоотношениях. На поздравление с Новым, 1902 годом Савина ответила Дальскому следующей телеграммой: «Благодарю за память от души желаю любя искусство чтоб новый год привел вас на сцену александринского театра встретим вас как блудного сына Савина».[1]

А вот с конторой императорских театров у него сложились самые неприязненные отношения. Надо прямо сказать, что предлогов для недовольства недисциплинированностью Дальского у администрации

---

[1] Библиотека Лен. отд. ВТО. Архив Дальского.

было более чем достаточно. Непрестанно нарушая внутренний распорядок жизни театра, он чаще всех опаздывал или вовсе не являлся на репетиции, случались неявки даже на объявленные с его участием спектакли. Книги распоряжений дирекции буквально испещрены сообщениями о наложенных на него штрафах: то опоздал на сорок пять минут на репетицию, то вовсе не явился на считку пьесы, то не оказался на месте к началу спектакля — и все это без объяснения причин. Однажды он не приехал даже вовремя к началу сезона (1893 год), за что его оштрафовали на 61 рубль 21 копейку! [1]

Один инцидент особенно возмутил не только администрацию, но и товарищей-актеров: на спектакль «Без вины виноватые» (это был, к слову сказать, первый спектакль с участием вернувшейся в Александринский театр П. А. Стрепетовой) он появился в артистической уборной только перед самым своим выходом во втором акте. Режиссер Е. П. Карпов рапортовал начальству о неоднократных случаях небрежного отношения Дальского к своим обязанностям, но до поры до времени дирекция ограничивалась наложением штрафов.

---

[1] См. личное дело о службе артиста русской драматической труппы М. Дальского (Неелова). ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 5, д. 892.

## 2

Вл. И. Немирович-Данченко отличал роли просто сыгранные от ролей творчески созданных. По его словам, «слава актера, репутация его складываются не по количеству сыгранных им ролей. Вот актер такой-то. Слава о нем и при жизни была большая и гремит и после его смерти», однако «вся его репутация держалась на четырех-пяти ролях, которые он создал. Сыграл он, может быть, ролей триста-четыреста. Из них вот эти пять создал. Ну, ролей пятьдесят играл хорошо, остальные все играл просто плохо. И тем не менее он внес что-то в историю русского искусства». К числу таких артистов относятся, по мнению Немировича-Данченко, и все актеры-гастролеры, «создавшие пять-шесть-семь ролей и с ними объехавшие весь мир, во всяком случае ничего другого не игравшие». К. С. Станиславский тоже резко разграничивал роли только т е х н и ч е с к и «созданные» от ролей т в о р ч е с к и «рожденных».

Эта классификация полностью приложима к артистическому багажу Дальского. Дело, разумеется, не в статистике, но именно десяток блестяще созданных ролей обеспечил ему почетное место на страницах истории русского дореволюционного театра.

Если из длинной вереницы ролей Дальского вы-

брать его лучшие сценические образы, то легко убедиться, что их объединяет одна общая тема, словно красной нитью пронизывающая все его творчество. Это тема бунта, органически вытекающая из самой сердцевины его человеческой и артистической индивидуальности, его «я» как художника и гражданина, тема социального протеста, мятежного неприятия мещанского, буржуазного правопорядка. Только тем художникам обеспечено бессмертие, которые сумели сказать о жизни свое слово, которым суждено найти и выразить свою идею, свой лейтмотив. К числу таких артистов принадлежал и Мамонт Дальский.

Преемственность Мочалова — Иванова-Козельского — Дальского неоднократно отмечалась и подчеркивалась исследователями путей развития русской трагической школы. Их объединяет прежде всего, в отличие, скажем, от Каратыгина, ярко выраженный демократизм, стремление нести пламенные призывы к свободе и человечности в самые широкие слои населения, то есть общая им тема бунта, протеста против царящих в мире зла, несправедливости, неправды.

Подлинный «глашатай искусства» — пользуясь выражением Дальского — это художник, сказавший свое новое слово, заявивший свою тему. М. Н. Ермолова назвала Мочалова «буйным гением». Он первым на русской сцене показал своим современникам чело-

века «в борениях с самим собой», человека, «который выходит из состояния оцепенения и впервые ощущает в себе мятежную силу».[1] Мочалов обнажал внутренний мир своих современников, «играл собственную душу», как метко сказал о нем Ап. Григорьев. Одновременно он, как в зеркале, отражал и настроения передовых людей последекабристских лет. Революционный романтик, Мочалов добивался «нравственного освобождения человека», для того времени его протест (но никак не бунт!) звучал смело, хотя, естественно, приглушенный условиями жандармского режима Николая I.

М. Т. Иванов-Козельский творил в эпоху «чугунного царствования» Александра III и победоносцевской реакции. Историки театра считают лейтмотивом его творчества тему мятущегося, страдающего человека, протестующего против гнета над личностью. Он «с особой силой исполнял роли людей, сломленных жизненными невзгодами».[2] Реакция надломила Козельского, в его творчестве все ощутимее растерянность, все явственнее ноты неврастении, даже патологии. Его герои чаще всего неудачники, предтечи будущих неврастеников, которые найдут свое наибо-

---

[1] Б. Алперс. Актерское искусство в России, т. 1, М., «Искусство», 1945, стр. 111.

[2] С. С. Данилов. Очерки по истории русского драматического театра. М.—Л., «Искусство», 1948, стр. 416.

лее яркое воплощение в сценических образах П. Н. Орленева. Протесту Козельского чужды мятежные ноты романтика Мочалова.

Во весь голос тема социального бунта прозвучала лишь у Мамонта Дальского. Она стала лейтмотивом всего его творчества.

Слабо, приглушенно звучали эти протестующие ноты в пьесах тех второсортных, а зачастую даже третьесортных драмоделов, произведения которых составляли основной костяк текущего репертуара Александринского театра того времени. Из сыгранных Дальским за десять лет пребывания в стенах императорского театра свыше семидесяти ролей только одна треть падает на образы в классических произведениях — в подавляющем большинстве это более или менее бесцветные роли в пьесах Шпажинского, Модеста Чайковского, Н. Потехина, в пустопорожних комедиях ловкого закройщика Виктора Крылова (Александрова), перелицовывавшего французские пьески на русский лад. Термин «крыловщина» стал нарицательным для обозначения самой низкопробной ремесленной драматургии. Случайное появление на афишах нескольких пьес А. Писемского («Ваал») или Дм. Аверкиева («Каширская старина») никак

не меняет общего безрадостного облика александринского репертуара тех лет.

На долю Дальского выпала неблагодарная задача воплотить множество благородных, но совершенно бесцветных молодых «положительных» героев. Это «кандидат университета» студент Скворцов в «Выгодном предприятии» А. Потехина; «честный бедняк» — управляющий делами миллионщика Шабров в «Виноватой» того же автора; молодой композитор Ладогин в изобилующей мелодраматическими эффектами, надрывами и рыданиями «Симфонии» М. Чайковского; кончающий жизнь самоубийством мелкий чиновник Митрофан Ракитин в пьесе Шпажинского «Жертва» (иначе «Идеалист»); сверхдобродетельный и ультраблагородный «голубой герой» Ранцев в нашумевшей в свое время драме Б. Маркевича «Чад жизни» (или «Ольга Ранцева») и многие, многие другие, не заслуживающие даже беглого упоминания.

Не умея или не желая докапываться до корней зла, до первопричин уже наметившегося шатания царского режима, пугливо остерегаясь — боже упаси! — напороться на острые углы социальных противоречий, авторы все же не могли не замечать деградации, постепенного оскудения дворянства и быстрого подъема «нуворишей» — порожденных капитализмом дельцов и хищных аферистов, новых

заправил, оттесняющих старую родовую аристократию. Этой группе они противопоставляли деклассированных, честных интеллигентов — бледных сколков с Жадова из «Доходного места» Островского, чаще всего безвольных, не способных не только на открытую борьбу, но даже на смелый протест. Среди них не найдется ни одного борца, ни одного, тем паче, революционера. Это благодушные мечтатели, как правило, находящие исход в самоустранении — в самоубийстве.

Разве могла — хоть в полнакала — прозвучать в этих пьесах тема бунта? И все же Дальский цеплялся за малейшую возможность взбудоражить зрителя, задеть струны, звеневшие в унисон с настроениями демократической молодежи. Иногда это в какой-то степени удавалось. Так, сердечные симпатии вызывала в его исполнении судьба мелкого чиновника Илимова («Жизнь Илимова» В. Лихачева). Оклеветанный, выгнанный со службы, вконец издерганный, он умирает, так и не взбунтовавшись против погубившей его бюрократической машины, против раздавившего его общества. Характерно, что, рисуя трагедию этого маленького человека, Дальский изображал ее мягкими красками, полутонами, стремясь передать настроение пьесы, непроглядный гнетущий ужас обыденщины.

Несколько больший простор для раскрытия его заветных дум и чаяний, для передачи его бунтарских настроений предоставляли пьесы, живописавшие русскую седую старину. Их в общем характеризует налет романтической приподнятости при известной «приблизительности» исторической достоверности и ослепляющей внешней пышности. Если подыскивать параллели в живописи, то невольно приходят на память полотна Константина Маковского, вроде его знаменитого «Поцелуйного обряда».

Много беззаветной лихости было у Дальского в образе Истомы Окладного в «московской были» А. Арсеньева «Боярин Нечай-Ногаев». Удалой русский молодец, отчаянная головушка, напролом идет он в жизни, не щадя ни себя, ни своей полюбовницы. «Любопытно, вспоминает очевидец, что несколько грузный в старинном русском костюме, Дальский заставлял забыть об этом недостатке в драматических сценах. Тут его движения приобретали стремительность и грацию отваги, и он просился на картину, как новгородский ушкуйник, который-де не верит «ни в сон, ни в чох, а в свой червленый вяз».

Еще и в наши дни не забыта театрами драма Дм. Аверкиева «Каширская старина». Дальский играл в ней молодого боярина Василия, не бунтаря, подобно Окладному, а неудачника в любви, кончаю-

щего самоубийством в разгар обручального пира своей возлюбленной Марьицы с его соперником. С таким увлечением и искренним чувством воплощал он образ страстно влюбленного Василия, что игравшая Марьицу артистка В. А. Мичурина-Самойлова впоследствии признавалась, что, не дружа с Дальским в жизни, она без памяти влюблялась в него в этой роли, так увлекал он и покорял ее своим темпераментом.

В сезон 1891/92 года с большим успехом прошла в Александринском театре драма Островского и Гедеонова «Василиса Мелентьева». Последнюю наложницу царя, лукавую вдову Василису играла Савина, обманутого ею молодого дворянина Андрея Колычева — Дальский. И на этот раз перед зрителями был не гордый бунтарь, а ослепленный любовью исполнитель чужой воли. Тут во весь голос звучала тема любви, и артист захватывал зрителя. Недаром же Дальскому, по словам Россова, «послан был исключительный дар — любить на сцене, «как сорок тысяч братьев любить не могут».

Необходимо упомянуть еще о созданном Дальским в те годы образе Ивана Грозного в «хронике» А. И. Сумбатова-Южина «Царь Иоанн Четвертый» (иначе «Молодость Иоанна Четвертого»), в которой драматург показывает, как под влиянием боярских

козней и дворцовых интриг изламывается, уродуется душа молодого царя, постепенно принимающего облик *Грозного*. Этот образ воспламенил воображение артиста, тут, как говорится, было что играть, на чем развернуть темперамент. Это была творческая удача.

Сохранилось большое количество снимков Дальского — Ивана Грозного — от красивого юноши с пышными волосами до мужественного воина, покорителя Казанского ханства. И вот что особенно любопытно. Дальский в пышном царском облачении, с посохом, в «шапке Мономаха», суровое, умное лицо, пронизывающий острый взгляд... Вглядываешься, и со снимка словно смотрит... Шаляпин! Сходство разительное...

Дальский так полюбил этот образ, что постоянно старался включать «Иоанна Четвертого» в свой гастрольный репертуар (в Московском Малом театре роль эту играл сам автор — артист А. И. Южин).

Назовем, наконец, еще одну «костюмную» роль — Лжедмитрия в «драматическом представлении» Н. А. Чаева «Дмитрий Самозванец» (1896 год). Пьеса Чаева малохудожественна, хотя и построена на довольно тщательном изучении автором исторических материалов. Желая облегчить артисту работу над ролью, Чаев направил ему письмо, в котором раскрывает свое истолкование фигуры Само-

званца: «Это — отчасти Хлестаков, отчасти Поприщин». Он просит Дальского отрешиться «от рутинных приемов игравших самозванцев актеров-трагиков» и подбрасывает исполнителю ряд любопытных деталей: Лжедмитрий не умеет носить русское платье, «под руку с Мариной — это бурсак с залихватскими манерами».

Словом, Чаев хотел видеть на сцене живого человека, и Дальскому, по всей вероятности, прекрасно удалось воплотить авторский замысел. Вот несколько строк из воспоминаний Карпова: «Роль Дмитрия Самозванца как нельзя больше шла к внешним и внутренним данным Дальского. Среднего роста, коренастый, с быстрыми, уверенными жестами, твердой, энергичной походкой, прекрасно загримированный по известному портрету Самозванца, в рыжеватом парике, с гладко выбритым лицом, на котором горели огнем ума и смелой энергии его большие темные глаза, Дальский был живым воплощением царя Дмитрия. Порывистая, бодрая речь, в которой слышались уверенность в своей силе, дерзость авантюриста, отвага молодости. . .» [1] Желая оттенить, акцентировать свою любимую тему — тему бунта, Дальский в этой роли несколько идеализировал образ

[1] Машинопись. Ленинградский театральный музей. К. П. 6376/4 б.

Самозванца, рисуя его не только авантюристом, но и человеком, твердо верящим в свою звезду, в свое предназначение. Так ретушировал артист историческую фигуру, стремясь максимально выразить близкие ему самому настроения.

## 3

Уже в первой же роли русского классического репертуара, сыгранной Дальским на сцене Александринского театра, прозвучала его любимая бунтарская нота. Это был Жадов в «Доходном месте» Островского, мечтатель-идеалист, павший в неравной борьбе с Вышневскими, Юсовыми и Белогубовыми.

Вообще же александринскую публику не баловали сокровищами русских классиков, особенно недолюбливал директор императорских театров Всеволожский Островского. Он брезгливо морщился: от Китов Китычей, по его словам, нестерпимо несло капустой и смазными сапогами...

Сезон 1897/98 года по традиции открыли гоголевским «Ревизором». На этот раз дирекция, охотно тратившая большие деньги на оперно-балетные постановки, но скаредная по отношению к драме, даже раскошелилась на новые декорации. В спектакль включили не только обычно опускаемую сцену с Рас-

таковским, но и вычеркнутую самим Гоголем сцену с Гибнером — получилась затягивавшая действие пантомима.

Быть может, актер-комик с варламовской жилкой сумел бы ее расцветить забавными фортелями, но Дальский не обладал комическим даром. Очевидно, именно поэтому не удалась ему и роль Хлестакова. По мнению Карпова, он не подходил к этой роли даже по своим внешним данным и никак не мог изобразить ту жалкую фитюльку, которую легко «ногтем придавить». Не чувствовалось в нем и «легкомыслие мелкого петербургского чиновника, хвастунишки, искренне верящего в свое вранье», беспечно «порхающего от маменьки к дочке и обратно». Артист, видимо, старательно работал над ролью и детально ее отделал, но не сумел, как мы бы теперь сказали, схватить «зерно» образа.

Критика расценила эту работу Дальского как определенную неудачу, артист не передал того Хлестакова, о котором мечтал Гоголь. «На сцене был вымытый, прилизанный маменькин сынок из типа «чиновников особых поручений», без копейки в кармане», но Дальский «не дал классического типа, не дал эпохи». К тому же он был чересчур красив и изящен и никак не походил на друга Тряпичкина. Роль Хлестакова вообще, очевидно, была не в творческом

профиле артиста, и он вскоре от нее отказался, не включая ее в свои гастрольные спектакли.

4 января (ст. стиля) 1895 года торжественно отмечалось столетие со дня рождения А. С. Грибоедова. Постановке «Горя от ума» на Александринской сцене была предпослана специально для этого юбилея написанная пьеса-пролог в стихах П. И. Вейнберга «Миллион терзаний». Грибоедов измучен миллионом цензурных терзаний, его утешает Пушкин: комедия все же напечатана и поэт предвидит ее бессмертие. Произносящего пламенный монолог Пушкина играл Дальский, превосходно воплотивший и внешние черты великого поэта. Юбилейный спектакль закончился грандиозной живой картиной — вокруг бюста Грибоедова разместились артисты в костюмах и гримах персонажей «Горя от ума».

В тот вечер Дальский играл одну из своих любимых ролей — Чацкого. По-разному оценивали эту работу актера современники, каждый под своим углом зрения. Карпов находил его исполнение шаблонным, а рафинированный эстет барон Н. Дризен был очарован незабываемо эффектной внешностью Дальского — Чацкого и благородством тона, но барон разглядел только светского денди, отлично знающего обычаи своего круга и поэтому никого не шокировавшего манерами. А вот А. Р. Кугель тонко уло-

вил в этом образе совсем другое — доминанту созданного Дальским образа грибоедовского героя: «Если Чацкий — бунт, то Дальский был превосходный Чацкий». Но судя по отзывам других современников, артисту все же в первых двух актах недоставало легкости, хотя обращенные к Софье слова любви и были полны аромата поэзии и лирики. Зато во второй части роли захватывала нарастающая драма Чацкого, а в последнем акте — в заключительном монологе — сила страстного гнева сочеталась с превосходной читкой стиха, гармоничной и выразительной. Тут Дальский блистал великолепным мастерством сценического слова, чувством ритма, захватывал обаянием и темпераментом.

Чертами бунтарства Чацкий перекликается с другим любимым героем Дальского — Незнамовым.

Если и при жизни Островский не был желанным гостем в Александринском театре, то в последующие годы его пьесы все реже появляются на казенной сцене. Все же Дальскому посчастливилось играть в восьми пьесах Островского, из них в шести нарисовать портреты современников. Он начал, как уже сказано, с Жадова, потом сыграл Глумова, Николая в «Поздней любви», Досужева в «Тяжелых днях»; самой крупной удачей Дальского стал Незнамов, надолго сохранившийся в его репертуаре. Много

лестных оценок дали современники и Дальскому — Белугину.

...Глумов («На всякого мудреца довольно простоты») — одна из первых ролей Дальского на Александринской сцене. Полууспех, скорее полунеудача. «Неуклюжий увалень, странная, некрасивая походка и нарочитые актерские моменты»,— таким он сохранился в памяти Е. П. Карпова. Зерно образа осталось неразгаданным.

...Досужев. Сам драматург называл пьесу «Тяжелые дни» только «шуткой» и писал Бурдину, что она «совершенно безвредна». В самом деле: коллежский регистратор, ходатай по частным делам Досужев устраивает брак слабовольного, но славного Андрюши Брускова с бедной девушкой Кругловой. Тут темпераменту Дальского было тесно. Его заслонил монументальный Тит Титыч — Варламов, затмила неподражаемым комизмом Стрельская.

...Всего пять раз сыгран застенчивый, скромный Николай в «Поздней любви». Снова не захватывающий артиста «ролевой материал».

По общему признанию, лучшая роль Дальского в произведениях Островского — Незнамов в «Без вины виноватые». Вот где нашло свое яркое выражение бунтарское начало творческой стихии артиста! До предела насыщал, пронизывал им Дальский об-

лик этого молодого отщепенца общества. Дух незнамовского мятежа был настолько силен, что дал одному критику повод упрекнуть актера в чрезмерной и — по его мнению — неуместной шиллеризации этого образа. Было ли это так на самом деле? Едва ли! Его Незнамов был насквозь русским, своим, «нашим».

Когда, по рассказу очевидца, Дальский — Незнамов вваливался к Кручининой, зрители чувствовали «затравленного зверя, настолько иззлобившегося, что его вид может отпугивать. И тем сильнее был потрясен зритель, когда срывался голос и начинала дрожать губа у «него», который, быть может, и вправду не знал до сих пор, что такое слезы умиления. Порыв поцеловать руку у Кручининой, стыд за этот порыв, недоумение при виде ее слез, быстрый уход — все это было так мучительно-прекрасно, как задумал автор».

Дальский — Незнамов потрясал зрителей в последнем акте. Его внутреннее напряжение достигало предела, он словно пьянел, и — не от вина, а от близости благородной женщины, в которой наконец увидел воплощенным свой идеал, свою мечту о давно любимой, прекрасной матери. В прорывавшемся стоне звучали муки долгих лет. . .

Великолепно говорил — именно говорил, а не читал или произносил Дальский знаменитый монолог

с медальоном. Слова как бы рождались тут же, «здесь, сегодня, сейчас», как того требовал Станиславский. Звучала живая речь. Начав монолог запинаясь и словно подыскивая слова, артист постепенно ускорял темп, нагнетал темперамент, обнажал душу своего исстрадавшегося героя. Он даже позволял себе, казалось бы, откровенно театральный прием: выходил на рампу и будто призывал всех сидящих в зале в свидетели разоблачения матерей, которые бросают детей своих... Зрители не могли сдержать слез, когда он целовал руки Кручининой и обнимал ее.

Если большинство актеров видело в Незнамове лишь милого юношу, умеющего тепло произносить теплые слова, то Дальский и здесь играл свою излюбленную тему — тему бунтаря, заражая своими мечтами и мыслями о жизни, бесконечно далекой от окружающей пошлости, лжи и лицемерия.

Коронной ролью Дальского в русском репертуаре был Парфен Рогожин в инсценировке романа Достоевского «Идиот». Когда Дальского уволили из Александринского театра, «Идиота» пришлось снять с репертуара — Рогожина играть после Дальского было некому.

В недавно вышедшей монографии видный знаток творчества Достоевского Леонид Гроссман так ха-



*М. В. Дальский*

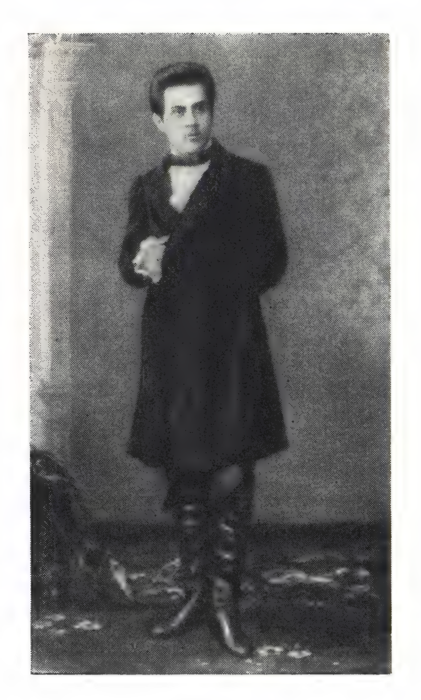


*Незнамов*

*«Без вины виноватые» А. Н. Островского. 1890 г.*



*Андрей Колычев*
*«Василиса Мелентьева» А. Н. Островского. 1891 г.*



*Чацкий*
*«Горе от ума» А. С. Грибоедова. 1890 г.*



*Теодоро*
*«Собака на сене» Лопе де Вега. 1891 г.*



**Гамлет**

*«Гамлет» В. Шекспира. 1891 г.*



*Гамлет*
*«Гамлет» В. Шекспира. 1891 г.*



*М. В. Дальский*

рактеризует Рогожина: «Это воплощение импульсивной и поглощающей страсти, переходящей под напором борьбы в такую же сокрушительную и стихийную ревность. В нем господствует «что-то страстное до страдания». Для раскрытия этого вольного разгула инстинктов, столь легко переходящих в боль и муку, Достоевский выбирает натуру примитивную, непосредственную, легко воспламеняющуюся, во всей первобытной свежести ее влечений и порывов... Этот национальный образ широкой и смелой натуры дан Достоевским с ориентацией на его любимого шекспировского героя — Отелло».[1]

Эта интересная характеристика не раскрывает все же основного в характере Рогожина, его сердцевины, его «зерна». В своем толковании Рогожина Дальский исходил не только из этой примитивной стихийности, а из замечания самого писателя, подчеркивавшего, что «у Рогожина не только страстная душа: это все-таки боец». И тут артист открыл в великолепном образе «русского Отелло» ту золотоносную жилу, которая помогла ему до краев насытить своего героя кипением всесокрушающего бунта.

Это был поистине творческий подвиг. Стоит только перечесть текст инсценировки, которым рас-

[1] Л. Гроссман. Достоевский. Жизнь замечательных людей. М., «Молодая гвардия», 1962, стр. 425.

полагал исполнитель, чтобы убедиться, насколько обескровлен роман гениального писателя. Подобно тому, как Шаляпин на материале бездарного либретто Гюнсбурга и убогой музыки Массне создал подлинно сервантесовского Дон Кихота, Дальский играл Рогожина не по пьесе, а по роману Достоевского. Играл он не «надрывы» Достоевского, а воплощал в Рогожине широкую русскую удаль, готовую смести всю заваль и рухлядь, весь мусор дрянной, искалеченной, безобразной жизни. Рисуя необузданность, стихийную дикость, широту и кондовую силу рогожинской натуры, которая не пощадит ни себя, ни другого, Дальский вместе с тем показывал, как этот «дикий человек» умеет любить, страдать, сколько скрыто в нем мягкости и душевного благородства.

Как ни странно, в инсценировке С. Сутугина Рогожину уделено сравнительно очень немного места. К тому же он больше «присутствует» при происходящих событиях, нежели действует сам, больше молчит, чем разговаривает. Вот тут-то и сказалось блестящее мастерство Дальского, сумевшего в некоторых сценах подняться до подлинной трагедийности. Так, в сцене объяснения в саду между Настасьей Филипповной и Аглаей он, находясь на заднем плане, так потрясающе молчал, что по окончании этой сцены

публика устраивала овации не Савиной и Комиссаржевской, а... Дальскому!

Дальский прочитал Достоевского по-своему. Не увлекавшие его современников религиозные искания и патологические надрывы захватили артиста — в образе Рогожина он бросил смелый вызов миру Епанчиных, Тоцких и Иволгиных. Если Орленев нашел себя в Раскольникове, то Мамонт Дальский, как в сгустке, воплотил всего себя, все свое неуемное бунтарство в Рогожине. Быть может, ближе всех к нему Дмитрий Карамазов в великолепном изображении Леонидова. Тут сами собой напрашиваются сопоставления и параллели — заманчивая тема, однако далеко выходящая за пределы настоящей монографии.

Спектаклю решительно не повезло. Сыгран он был всего тринадцать раз, несмотря на выпавший на его долю исключительный успех. Впоследствии Дальский иногда играл Рогожина на гастролях.

Дошедшие до нас критические разборы свидетельствуют о замечательной удаче Дальского в роли Рогожина и успехе спектакля в целом, несмотря на плохую перекройку (как выразился один из рецензентов) романа. Даже выхваченные отдельные эпизоды представляли собою «куски высокого художества» и давали актерам вдохновлявший их материал.

Впрочем, в полной мере это относится, пожалуй, только к Дальскому.

Роли Настасьи Филипповны и Аглаи исполняли Савина и Комиссаржевская, соперничество которых, по утверждению историка, именно в этот период достигло наивысшей остроты. Победительницей в этом творческом соревновании вышла, видимо, Савина — образ Аглаи не удался молодой Комиссаржевской. Савина же, хотя и овладела ролью, и даже потом неоднократно включала ее в свои гастрольные спектакли, все же не стала актрисой Достоевского.

Подлинным героем вечера был Дальский, тут он развернулся во всю ширь, как никогда до этого,— столько в его Рогожине раскрылось силы, внутреннего благородства, мощи, неукротимой страстности, при безупречном внешнем рисунке роли, «зажигавшей театр» пластической выразительности, пафоса — в лучшем смысле этого слова.

М. П. Сазонов, не раз видевший Дальского в этой роли, пишет: «Я отчетливо помню всю его необыкновенно эмоциональную внешность, особый блеск его чудесных глаз и тот широкий безудержный размах стихийной русской натуры. До сих пор звучат в моих ушах слова: «Вот это по-нашему!», которыми Рогожин — Дальский выражает восторг и сочувствие, когда Настасья Филипповна бросает деньги в огонь.

Помню то презрение к Ганьке, в одном слове: «Доползет?»,— которое он подает на предложение Настасьи Филипповны, обращенное к Ганьке. В этой сцене вообще у Дальского был какой-то экстатический восторг к Настасье Филипповне. Стихия любви без предела, без границ, восторг любви, доходящей до обожания... В звучании слова: «Доползет» — сказывалась вся гамма чувства презрения, моральной брезгливости к пошлости человека».

Превосходные страницы посвятил Дальскому в своих воспоминаниях Ю. М. Юрьев, ярко воссоздавший образ Дальского — Рогожина. Вот каким запомнился ему внешний облик Парфена в изображении Дальского: «В серой поддевке, отороченной черной мерлушкой, в высоких сапогах,— сам он курчавый, «черномазый», с загадочными, сверкающими огненными глазами, с «неделикатною» усмешкой на бледном лице, с размашистой, вызывающей, ни с чем не считающейся повадкой». По общему признанию, артист изображал Рогожина именно таким, каким он написан Достоевским. Он полностью сливался со своим героем, это был как раз тот редкий случай, когда между исполнителем и образом, как говорили в старину, не просунешь иголку. Тут, несомненно, важнейшую, если не решающую роль сыграло внутреннее соответствие индивидуальности актера с

изображаемым персонажем. Бесспорно, прав Ю. М. Юрьев, утверждая, что Дальский и Рогожин — одной породы люди, что оба они — из одного теста, разумеется, с учетом разницы их происхождения, воспитания и окружающей их среды.

Неизгладимое впечатление производила центральная сцена, когда Настасья Филипповна бросает в огонь пачку ассигнаций. Дальский, как вспоминает современник, «прямо шалел при виде ярко вспыхнувшей пачки и весь, с осоловелыми глазами, пьяным смехом, широкими жестами, удалыми, как разбойничий посвист, интонациями, казался воплощением счастья вдребезги разбить самое ценное и пустить верхним концом вниз то, что собрано путем величайших усилий».

Охваченный каким-то опьяняющим восторгом, с возгласом: «Ух, королева!» — он не ходил, а парил, точно летел по сцене какими-то кругами...

— Когда Дальский играет Рогожина,— сказал В. Стасов,— тень Достоевского присутствует в театре.

На Александринской сцене Дальский создал три роли в исторических драмах русских классиков: Бориса Годунова в трагедии А. К. Толстого и двух Самозванцев — в хронике Островского и трагедии Пушкина.

Наименее удачен был Борис Годунов. В трилогии

Толстого трагедия «Царь Борис» значительно слабее двух первых ее частей и никогда не пользовалась успехом на сцене. Не очень благодарна для сценического воплощения и роль царя. Борис многословен, огромные монологи тяжелят роль, и без того почти бездейственную, основную тему заслоняет трагическая судьба жениха Ксении датского королевича Христиана. Дальский, видимо, не нашел «за что зацепиться» в этой роли и, сыграв ее шесть раз, никогда больше к ней не возвращался.

16 января 1896 года Александринский театр отмечал 50-летие сценической деятельности замечательной артистки Е. Н. Жулевой. В программу юбилейного спектакля включили две сцены из хроники Островского — третью («в золотой палате», июнь 1605 г.) и пятую — «шатер в селе Тайнинском» (июль того же года), где состоялась встреча Самозванца с царицей Марфой, матерью царевича, которую сыграла юбилярша. Почтением и лаской Лжедмитрию удается подкупить сердце обездоленной старухи. «Тебя я полюбила»,— говорит она. Он опускается перед ней на колени; со словами «Ты мой! Ты мой!» она его поднимает. Полы шатра распахиваются, и царица обнимает его на глазах ликующего народа... Сцены эти были сыграны всего один раз и больше не повторялись.

Из созданных Дальским портретов Лжедмитрия самым удачным, рельефно выразительным был, разумеется, пушкинский Григорий Отрепьев. Поражала неожиданность общего рисунка, бесконечное многообразие интонационных оттенков, резких переходов настроения, тщательный отбор деталей в мизансценах, жестах, великолепно отыгранные паузы.

«У Дальского,— утверждает современник,— был образ, в котором он мог соперничать с европейскими знаменитостями. Это — Дмитрий Самозванец. Более совершенного художественного создания нельзя и представить».

Сохранилось несколько описаний образа пушкинского Самозванца в интерпретации Дальского. Остановимся на двух, как нам кажется, наиболее ярких.

Сцены в келье Пимена и в корчме служили как бы подступом к кульминационной картине — знаменитой сцене у фонтана. Интересную зарисовку дает известный советский актер и режиссер А. Дикий. В этом эпизоде «Самозванец — не томный вздыхатель, но человек, охваченный страстью, «слепой и ревнивой», с помутившимся воображением, с напором... чисто ноздревским. Так играл эту сцену Мамонт Дальский, и, глядя на него, я многое понял в характере пушкинского Самозванца. Дальский так произносил слова «польской деве», что они звучали,

как «девке», а может быть, и хлеще того. Это была почти русская деревня — скандал с бабой! Только так может любить Дмитрий с его сумасшедшим темпераментом, неудержимостью желаний и авантюризмом».[1]

В этом ярком наброске А. Дикий оттеняет только одну грань образа Лжедмитрия, его пламенное увлечение красотой «гордой полячки». Но фигура Самозванца даже и в этой сцене не исчерпывается охватившей его страстью. Это фигура политическая: авантюрист, очертя голову бросающийся в бой,— ведь там, вдали, маячит желанная цель — Москва, Кремль, царский престол. . .

Тень Грозного меня усыновила,
Димитрием из гроба нарекла. . .

Он верит в свое призвание, и тень Грозного незримо витает над ним в сцене у фонтана.

Мы должны быть особенно благодарны К. А. Зубову за превосходное описание этой сцены. Он говорит о могущественном воздействии сценического слова. «Чтобы зритель почувствовал творческую силу мысли героя спектакля, мало декламировать ее, надо, чтобы эта мысль творилась на глазах зрителя.

[1] Мастерство режиссера. Сборник статей. М., «Искусство», 1956, стр. 32.

Раскрытие на сцене творческого процесса мышления обладает огромной сценической действенной силой».[1] Этот тезис Зубов иллюстрирует примером — игрой Дальского в сцене у фонтана.

«. . .Появлению Дмитрия предшествовали звуки прерывистого дыхания спешащего человека, и на этом тяжелом дыхании звучала первая фраза: «Вот и фонтан; она сюда придет». Далее совершенно неожиданно для вас возникала пауза. Самозванец обходил фонтан, осматривал окружающую его природу, прислушивался к музыке бала, долетавшей до этого уединенного места. В этом «освоении обстановки» не было ничего от трепетно ждущего любовника. Вы видели скорее, как приводил себя в равновесие человек, которому предстоит какое-то очень важное свидание. Дальский туже подтягивал пояс кунтуша, снимал и вновь надевал, очевидно, сбившуюся от бега конфедератку и садился на скамью. И вместо пылкого, выспреннего любовника, произносящего дальнейшие слова монолога, перед вами была коренастая, могучая фигура несколько простоватого человека, в раздражении грызущего ногти».

Станиславский утверждал, что подлинным талантам не нужна никакая система, ибо все они, сами

[1] Вопросы режиссуры. Сборник статей. М., «Искусство», 1954, стр. 267.

того не подозревая, играют по системе, то есть органически живут на сцене. Так было и с Дальским: в этой великолепно построенной «предыгре» он, ломая все шаблоны и штампы, жил жизнью своего героя. Тут было все от «системы» — и (пользуясь современной терминологией) оценка обстановки, и физическое самочувствие, которого добивался от актеров Немирович, и верно найденный темпоритм, словом, на сцене был не трагедийный персонаж, а живой человек.

Проследим вместе с Зубовым дальнейшее течение действия. Самозванец «впервые ощущает страх. Краски слов грубоватые, простые. Перед вами солдат, воин, которому не к лицу нежности. В подтексте все время звучит: «Зачем я ввязался в эту историю». И это делалось с такой почти мужицкой грубоватостью, фраза: «Любовь мутит мое воображение» — произносилась с такой издевкой, что вы невольно спрашивали себя: а нужно ли так, верно ли это?» Но всем дальнейшим исполнением Дальский убеждал в верности своего рисунка. Зубов подчеркивает, что он играл, следуя пушкинскому тексту, согласно которому Самозванец испытывает именно страх и даже готов бежать, боясь остаться наедине с изысканной аристократкой. «...Дрожь желаний напряженных» требовала здесь,— продолжает Зубов,—

театрального «отчаяния» и «страстного» ожидания Марины, ничего этого не изображал Дальский!

Окрик Марины «Царевич!» приводил его в себя. Его «простодушный испуг в словах: «Она! .. Вся кровь во мне остановилась» — звучал почти комическим народным подтекстом «Батюшки мои! что буду делать!» Но после вторичного вопроса Марины: «Димитрий! Вы?» — вступало в силу волшебное искусство перевоплощения. Мгновенным мучительным усилием воли вместо мужика-солдата, грубого, мощного, навстречу Марине бежал грациозный, пластичный «породистый» рыцарь. Постановка головы, корпуса, рук и, наконец, речь — все было иное. Грациозность произнесения слов, артикуляция, нежный музыкальный голос взамен только что хрипловатого и грубого — все это поражало вас и радовало, как радует иногда искусно сделанная в театре «чистая перемена».[1]

Нет надобности продолжать описание этой великолепной сцены. И сказанного достаточно, чтобы представить себе созданный Дальским живой образ Лжедмитрия — Гришки Отрепьева, играющего роль

[1] Уже после ухода из Александринского театра, в первые годы гастрольных странствований, Дальский воплотил еще один образ Лжедмитрия — в пьесе А. Суворина «Царь Дмитрий Самозванец и царевна Ксения». Судя по отзывам прессы, он и на бледном материале суворинской драмы сумел создать впечатляющий образ.

русского царевича. Запись Зубова дала нам вместе с тем возможность заглянуть в творческую лабораторию замечательного художника сцены, актера-реалиста, смело ломающего поколениями установленные дурные театральные «традиции», точнее штампы.

## 4

В труппу Александринского театра Дальский вступил как молодой герой-любовник. Актерам этого плана надлежало играть даже комедийные роли в классическом репертуаре. Выпало несколько комедийных ролей и на долю Дальского, хотя в комедии он никогда не чувствовал себя так же свободно, как в трагических ролях. Но в те годы его амплуа еще окончательно не определилось, это было время поисков своего пути на театре, своего артистического лица.

В первый же александринский сезон ему поручили две комедийные роли в западной классике — Клитандра в «Ученых женщинах» Мольера и Теодоро в «Собаке садовника», как тогда дословно переводили название неувядаемой комедии Лопе де Вега «Собака на сене». Один-единственный раз сыграл он Фигаро в комедии Бомарше и в конце своей службы на казенной сцене выступил в роли дона

Фелипе в «Благочестивой Марте» Тирсо де Молина. И в благородном Клитандре, вступающем в борьбу с алчным лжеученым глупцом Триссотеном, и в прикинувшемся кандидатом богословия студенте очаровательном доне Фелипе нашлись, без сомнения, черты, близкие дарованию Дальского. Артист стремился опростить, оживить, очеловечить эти несколько условные персонажи. В особенности это удалось ему в образе бедного безродного Теодоро, пленившего сердце гордой и своенравной графини Дианы де Бельфлор из комедии Лопе де Вега. Очень показателен отзыв критика об этой работе Дальского. Всех этих знатных испанских синьоров принято было изображать этакими щеголеватыми и фатоватыми красавцами с изящными галантными манерами. И вдруг перед зрителями предстал грубый, даже «неотесанный», чуть ли не мужиковатый парень! Рецензент возмущен. Он безоговорочно принимает Диану — Савину, которая «очень мило и грациозно передавала ее страшные печали и искренние страдания». Но вот Дальский — Теодоро «был, как это вообще ему удивительно свойственно, грубоват и изображал скорее лакея, хотя в пьесе сама графиня особенно хвалит манеры Теодоро». Критик, очевидно, позабыл, что Теодоро не знатный гидальго, а безродный скромный писец, выходец из народных низов.

Только две шиллеровские роли сыграл Дальский на сцене Александринского театра, обе в сезон 1893/94 года. В сентябре возобновили «Коварство и любовь»; из двенадцати спектаклей на долю Дальского выпало всего два, и раза три он сыграл Фердинанда уже в последующие годы. Он не был чистокровным героем-любовником, на это амплуа больше подходил Аполлонский. Зато в роли Мельхталя в драме «Вильгельм Телль» он снова почувствовал себя в своей стихии.

На включении этой трагедии в репертуар Александринского театра настаивал В. А. Крылов, настаивал, как объясняет Ю. М. Юрьев, не по художественным соображениям (он вовсе не был поклонником Шиллера), а по мотивам чисто тактическим. Дело в том, что пресса очень враждебно встретила его назначение на пост управляющего труппой и фактического руководителя Александринского театра, поэтому он решил сразу же зарекомендовать себя в глазах общественности постановкой большой классической драмы. Скрепя сердце дирекция удовлетворила его желание, согласилась даже на заказ необходимых новых декораций. Впрочем, Крыловым руководили и другие соображения: «Вильгельма Телля» «приспособил» для русской сцены... сам же Крылов!

Только начинавшему тогда карьеру на императорской сцене Мамонту Дальскому поручили роль поселянина из кантона Унтервальден Арнольда фон Мельхталя. Жестокий ландфохт разорил и ослепил отца его, и вот, движимый чувством ненависти к поработителю, Арнольд примыкает к друзьям, готовящим восстание против угнетателей. Мы располагаем прекрасным описанием Мельхталя — Дальского, оно сделано Н. Долговым: «Юноша является в круг заговорщиков — и Дальский действительно казался юнцом среди них. Вы и не подозревали, что этот полумальчик может стать вровень со старыми бойцами. Но вот он узнает об ослеплении отца. Артист входил в комнату неслышными шагами и, замирая, слушал подробности рассказа. Когда ужасное слово было произнесено, он вздрагивал, и как передать и драматизм, и мелодичность того стона, который вырывался из его груди! ...Голос Дальского был поразительно гибок и имел свойство глубоко западать в душу. Ни на одну минуту не впадая в тон неврастеника, артист умел вызывать чувство глубочайшей симпатии. Он склонялся перед бедой, но он и оживал. Так было и в «Вильгельме Телле». Едва начинают говорить о руководительстве восстанием, Мельхталь уже здесь; его глаза горят отвагой, жесты уверенны, а чудный голос звучит все выше и

выше, развертывая все новую страсть и силу. Артист именно завораживал, он становился центром внимания, и стоило ему в муке бессильного отчаяния пройти с краю толпы во время спора Телля с герцогом и стрельбы его в собственного ребенка, чтобы и после этой, выигрышной для главного героя сцены, вызывали его, его, почти лишь его одного».

В этом описании схвачены характерные для творческой индивидуальности Дальского черты: и звучащая лейтмотивом уже тогда наметившаяся его основная сценическая тема — Мельхталя воспламеняет мысль о восстании,— и умение *жить* на сцене в те моменты, когда другие актеры позволяли себе только «присутствовать» при происходящем, и темперамент, и страстность, и гипнотическая «магия» голоса и взгляда! Мельхталь — одна из крупных художественных удач молодого артиста на Александринской сцене.

К сожалению, постановка «Вильгельма Телля» в целом была малоудачна — не мог же Крылов поставить, да еще на казенной сцене, настоящий революционный спектакль! Пьеса не удержалась в репертуаре, а для гастролей была слишком громоздкой. Да и требовала она крепких исполнителей главных ролей, умения читать стихи. Критик сетовал, что «человеческую речь в тоне пьесы мы слышали только от одного... Писарева, в роли старого барона фон

Аттингаузена, да еще, пожалуй, отчасти от г. Дальского в роли Арнольда Мельхталя».

В эти же годы Дальский сыграл две романтические роли чистейшей пробы в драмах Виктора Гюго «Эрнани» (на Александринской сцене) и «Рюи Блаз» (в гастрольных поездках).

«Гернани», как тогда переводили название этой драмы, сыграли в 1897 году в бенефис Р. Б. Аполлонского, исполнившего заглавную роль — благородного «разбойника», оказывающегося... принцем Арагонским! На долю Дальского выпала роль Дона Карлоса, испанского короля, затем избранного германским императором. Историки литературы единодушно осуждают изобилие трескучих эффектов, приближающих эту трагедию к мелодраме, однако подчеркивают искупающую этот недостаток «пламенную риторику и изумительную красоту лирических излияний героев».[1]

Действительно, роль Карлоса дает исполнителю возможность в ряде сцен показать бурный темперамент (а Дальскому было его не занимать стать!), вспышки необузданного гнева и несколько пылких любовных излияний. В подземелье, у гробницы Карла Великого, он произносит уникальный по размеру и

[1] В. Гюго. Избранные драмы, т. 1. Л., Гослитиздат, 1937. Вступительная статья С. С. Мокульского, стр. XVI.

словесной пышности монолог (триста с лишним строк!) и тут же мгновенно преображается в мудрого и великодушного государя. Видимо, именно этот момент и послужил причиной постановки «Гернани» на сцене двух императорских театров — Александринского и Михайловского.

Всего пять раз сыграл Дальский эту пафосную роль. В дальнейшем он уже никогда к ней не возвращался.

За трагедийные роли Дальский стал браться еще в ранней молодости, когда классические образы были ему не по плечу. Если в Александринский театр он пришел с уже сыгранным Гамлетом, то пришлось ему сыграть и две совершенно новые шекспировские роли.

В январе 1897 года возобновили «Венецианского купца». Первоначально роль Шейлока поручили В. Н. Давыдову, но роль не удалась, и ее передали Дальскому, который до этого несколько раз сыграл Бассанио. Он превосходно справился с трудной задачей, и Шейлока закрепили за ним. Его партнерами были Варламов — отец Ланчелота Гоббо, Аполлонский — Грациано, Комиссаржевская — Нерисса, Потоцкая — Джессика, дочь Шейлока.

Как трактовать Шейлока? Предшественником Дальского в этой роли был знаменитый В. В. Самойлов, в 1860 году сыгравший Шейлока в том же

переводе Ап. Григорьева. Артиста постигла неудача. Получился не шекспировский персонаж, а скорее современный еврей из тогдашних западных губерний России, какой-то содержатель корчмы. Вспомним, что даже в Художественном театре М. Е. Дарский играл Шейлока с сильным еврейским акцентом... Не нашел ключа к этой трудной роли и такой великолепный мастер, как Давыдов.

Вот как описывает Евт. Карпов этот шекспировский образ в интерпретации Дальского. Играл он Шейлока «человеком лет пятидесяти, со смуглым, бледным лицом, с большой черной бородой и густыми вьющимися волосами, подернутыми сединой. Из-под нависших бровей сверкали темные, огненные, жуткие глаза.

Он величаво держался, важно выступая и степенно жестикулируя, с сознанием своего достоинства. Сцену с Антонио проводил с большой виртуозностью и силой. Накопившаяся веками злоба и ненависть к христианам звучала в монологе, где Шейлок говорит о тех унижениях, которым подвергался он и его единоверцы. Жестко и страшно блестели его глаза из-под нависших густых бровей... Этой первой сценой Дальский уже ярко характеризовал тип Шейлока, интересно завязывая узел трагедии. Переходы от злорадства к горечи в сцене с Тубалом Дальский

вел недостаточно отчетливо, как бы не придавая им важного значения. Мимическую сцену, когда он, узнав о бегстве Джессики, бежит к своему дому и, обессиленный, убитый горем, скорбя о потере дочери и украденных драгоценностях, опускается с воем на крыльцо, Дальский проводил с большим трагическим подъемом и производил на публику потрясающее впечатление. Лучшей сценой была сцена в суде, в ней он выказал всю гибкость и силу своего трагического дарования». Сначала он вел себя сдержанно, держался величаво, к Бассанио относился насмешливо, судье отвечал веско, умно. Затем восторг победы сменялся отчаянием рухнувших планов мести. «Едва слышным голосом, с поникшей головой он произносил: «Доволен», и весь опустившийся, согбенный, едва передвигая ноги, опираясь на Тубала, уходил из суда, возбуждая у публики трогательную жалость к себе». Так Дальский оправдывал Шейлока. В то время как другие актеры снижали этот образ до пошлого «еврейского анекдота», он поднимал его до настоящей трагедии.

Всего шесть раз пришлось Дальскому сыграть в Александринском театре свою лучшую трагедийную роль — шекспировского Гамлета. Трагедия шла в переводе П. П. Гнедича. Так как до поступления на казенную сцену Дальский играл Гамлета в своем,

комбинированном из разных переводов тексте, он и здесь не строго придерживался перевода Гнедича. Раздосадованный переводчик «отомстил» Дальскому, назвав в своих мемуарах его исполнение Гамлета «пустым местом». Между тем артист не переставал работать над этой своей коронной ролью на протяжении многих лет. Мы познакомимся с его исполнением этой роли в следующей главе.

Другую лучшую свою шекспировскую роль — Отелло ему суждено было сыграть на императорской сцене всего лишь один раз, в свой прощальный бенефис.

## 5

Директор императорских театров барин-эстет, добродушный меценат и художник-любитель И. А. Всеволожский, балетоман и покровитель оперного искусства, мало интересовался русским драматическим театром и снисходительно, сквозь пальцы смотрел на необузданные выходки Дальского. Но вот осенью 1899 года его сменил С. М. Волконский, актер-любитель, рьяный, но незадачливый администратор, решивший «подтянуть» распустившихся артистов. А так как самым непокорным и строптивым считался (да и был на самом деле) Дальский, то князь начал приме-

нение санкций именно с него. К тому же Дальский не оказывал ему того уважения, с которым относился к Всеволожскому, и — что уже было совершенно возмутительно — осмелился подать директору докладную записку с проектом реорганизации управления императорских театров. Мы, к сожалению, не знаем текста этой записки (он не сохранился), но в ней Дальский, видимо, критиковал репертуар Александринского театра, предлагая увеличить число классических произведений и улучшить качество их сценического воплощения.

Волконский не только не поддержал этих планов, но усмотрел в поступке Дальского вопиющее нарушение субординации. Он приказал Карпову собрать труппу и — как об этом рассказывает сам Карпов — официально объявить Дальскому, что «истинное служение искусству он видит в точном и неуклонном исполнении своих служебных обязанностей каждым из служащих делу театра». Дальскому предлагалось не вмешиваться не в свои дела. Вскоре ему вручили официальное извещение дирекции, что он увольняется с 7 июня 1900 года. А 10 мая ему предложили подать заявление «об оставлении службы по собственному желанию».

Весна этого года оказалась одной из самых тягостных в жизни артиста, и без того достаточно

беспокойной. Год назад он разошелся со своей первой женой, Т. Т. Григорьевой, с которой обвенчался еще молодым актером виленского театра. Раннее увлечение оказалось кратковременным, супруги жили врозь, в разных городах. При разводе Дальский принял вину на себя и по тогдашним законам был обречен церковью «на всегдашнее безбрачие». Он не придал значения этой формулировке, но когда, наскучив безалаберно-богемной жизнью в меблирашках Пале-Рояля, он захотел вступить в новый церковный брак с молодой красивой аристократкой графиней Н. М. Стенбок-Фермор, этот церковный запрет стал преградой на пути осуществления его намерения. В конце концов закон удалось обойти: он развелся как Дальский, а вновь женился как Неёлов! Но все это было сопряжено с огромной затратой сил и нервов. Легко себе представить, в каком издерганном состоянии из-за этих личных осложнений и служебной неудачи находился Дальский в день своего прощального юбилея на казенной сцене, показывая — впервые — роль Отелло.

Остро чувствуя враждебное отношение дирекции, бенефициант старался окружить себя в этот вечер друзьями-благожелателями. Среди них была и М. Г. Савина, позабывшая к этому времени старую обиду на талантливого партнера. Понятно волнение,

с каким Дальский обращается к прославленной «премьерше» казенной сцены с приглашением посетить его бенефис. Вот его письмо: «Дорогая Мария Гавриловна! Все-таки льщу себя надеждой, что Вы не откажете мне своим присутствием на моем злосчастном бенефисе — присутствие Ваше для меня лично много доставит радости и уменьшит то горе, которое я совершенно незаслуженно испытываю от недостойных и низких людей. Свободные ложи бельэтажа есть, и Вы прикажите открыть для себя любую из них без всяких билетов... Целую Ваши ручки, любящий и преданный Вам М. Дальский».[1]

Еще одно обстоятельство заставило бенефицианта непомерно нервничать: желая досадить «зазнайке», дирекция как раз в это время пригласила на гастроли в Петербург знаменитого итальянского трагика Томмазо Сальвини и, разумеется, предложила ему выступить в роли Отелло, которую он как раз в те годы с исключительным успехом и блеском играл на лучших европейских сценах. Дальский знал, что, по мнению Сальвини, роль можно считать окончательно сделанной лишь после того, как она сыграна сотни раз, он же играл Отелло впервые. И если добавить, что в ложе сидел «сам Сальвини», то

[1] ЦГИАЛ, ф. 689, оп. 1, д. 509.

станет понятным самочувствие артиста в этот последний бенефисный вечер. К чести именитого итальянского гастролера следует сказать, что он вежливо рукоплескал русскому собрату и даже якобы сказал Дальскому: «Вы разрешили дилемму. . .»

Добавим еще, что в тот же вечер кн. Волконский устроил у себя пышный прием в честь итальянского трагика, на который пригласил «весь Петербург». Был приглашен на раут и бенефициант. Сохранился рассказ, будто кто-то из высшей знати, желая уколоть Дальского, сострил: «А ведь Сальвини вас переиграл в Отелло». Находчивость не изменила артисту, он не полез за словом в карман: «Вы ошибаетесь, не он меня переиграл, а это я еще не доиграл Отелло».

Известие об увольнении Дальского быстро распространилось по городу и вызвало взрыв удивления и негодования и в публике, и в прессе. Известный писатель-театрал А. Амфитеатров разразился гневным фельетоном, в котором резко осуждал бессмысленность устранения молодого артиста в расцвете дарования, когда в нем стал созревать «настоящий трагик».

Для многих актеров тогдашняя «Александринка» была не ласковой матерью, а злой мачехой. Вынуждены были покинуть «образцовую сцену» с ее по-

истине образцовыми интригами, подсиживаниями, завистью к чужому успеху и чуждой подлинному творчеству атмосферой П. А. Стрепетова и В. Ф. Комиссаржевская, разочаровавшаяся в возможности раскрыть себя полностью как художника на подмостках казенного театра. Одновременно с Дальским уволили и талантливого пожилого артиста Ф. П. Горева.

Впоследствии сменивший Волконского либеральный директор В. А. Теляковский предлагал Дальскому вернуться на императорскую сцену, но тот отклонил предложение. Именитый гастролер уже нигде не хотел «служить». А когда его пригласил в свой киевский театр антрепренер Н. Н. Соловцов, Дальский скаламбурил: «Я? К Соловцову? Я не хотел служить у Николая Второго и я буду служить у Николая Соловцова? Нет! Никогда! ..»

И на всю жизнь остался странствующим трагиком, преемником Геннадия Демьяновича Несчастливцева.[1]

---

[1] Контора дирекции и тут ущемила интересы артиста: он начал службу 1 августа 1890 года, а был уволен 7 июня 1900 года, то есть не дослужил двух месяцев до десяти лет, которые давали право носить звание «артист императорских театров». Впрочем, в гастролях Дальский продолжал пользоваться этим званием, что иногда вызывало запросы местных властей.

## ГОДЫ РАСЦВЕТА

*Блистательные гастроли. Островский, Чехов, Горький. Новые роли в западной драматургии.*
*Снова романтика. Герои Шиллера. Образы Шекспира.*

### 1

Расставшись с казенной сценой, Дальский отправился в «богемские леса» русского провинциального театра, неся в самые глухие углы бунтарские настроения и призывы своих излюбленных героев. Наступили долгие годы гастролерского скитальчества.

Период после ухода из Александринского театра примерно до 1907 года, то есть до поражения первой русской революции, это полоса блестящих гастролей Дальского «по всей Руси великой», ознаменованных триумфами в Москве (1901 год) и Петербурге (1906 год).

Впрочем, русская провинция познакомилась с Дальским в первые же годы его артистической деятельности. Впоследствии он исколесил всю Россию и Украину, побывал в Западном крае и Средней Азии, переваливал за Урал, выступал на Дальнем Востоке, в Харбине.

Он не представлял в этом отношении исключения: с наступлением весенних теплых дней всеми артистами овладевала непреодолимая «охота к перемене мест». И в недели «великого поста», когда закрывались двери императорских театров, и в долгие месяцы летних отпусков, сколотив небольшие ансамбли, по необъятным просторам империи кочевали Савина и Варламов, Комиссаржевская и Давыдов — словом, «актеры с именем» всех столичных театров.

Поскольку гастрольные поездки были издавна знакомым и любимым делом Дальского, он — непоседа и охотник до новых впечатлений и встреч — без колебаний вступил на путь гастролерства.

С зарождением Московского Художественного театра, по словам профессора С. Н. Дурылина, «кончилось хаотическое самодержавие актерского «я», видевшее в пьесе и спектакле только покорную среду для своего самодовлеющего выявления. Актер, наделенный трагическим даром, считал себя существующим «вне законов» пьесы, спектакля, ансамбля, стиля, вне театра, как коллективного действа. Он чувствовал себя солистом, а все остальное в театре рассматривал как аккомпанемент к своему трагическому соло. С таким самочувствием русские трагические актеры, как правило, должны были «выходить из берегов» постоянного театра и превращаться в вечных

гастролеров. Такова была судьба Иванова-Козельского, Дальского, Орленева, этих блестящих комет русского театра, которые в своих блужданиях, отстаивая свое «я», теряли постепенно весь свой свет».[1]

Но в эти годы гастрольные спектакли Дальского почти всегда сопровождались шумным личным успехом гастролера. Он делал большое и нужное дело, знакомя широкие круги провинциальной публики с лучшими образцами русской и западной классики, притом в здоровой реалистической интерпретации. Вот каким запомнил его крупнейший мастер украинской сцены И. Марьяненко: «Благородство, чувство собственного достоинства, простота и искренность, сдержанность в диалоге с партнерами, никакого позирования и вместе с тем необычайная скульптурность». Исключительно сильное впечатление произвел на него Дальский в роли Кина: «Я смотрел на него затаив дыхание, мне казалось, что я мальчик по сравнению с ним, порой я ощущал неловкость из-за того, что тоже ношу звание актера и пытаюсь играть героев. И я дал себе тогда слово работать изо всех сил, чтобы хоть немного приблизиться к мастерству Дальского».[2]

---

[1] Мастера МХАТ. М.—Л., «Искусство», 1939, стр. 213.

[2] И. Марьяненко. Прошлое украинского театра. М., «Искусство», 1954, стр. 154.

В годы, предшествовавшие первой русской революции, Дальский живет полной жизнью, захваченный волнующими страну жгучими политическими вопросами. Сумбурный, мятущийся и совершенно не устроенный в жизни, он такой же путаный и в своих политических взглядах. Революционный пафос причудливо переплетается с наивным легкомыслием и задорной бравадой. В те годы эсеры организовали ряд террористических актов, совершая покушения на царских сановников, губернаторов, министров. Когда речь зашла об этом, Дальский решительно и безапелляционно заявил, что глупо-де бить их поодиночке, когда «можно зараз уничтожить и всех министров и всю царскую фамилию». А когда его собеседники усомнились в реальности такого подвига, Дальский небрежно бросил: «Нет ничего проще». Впрочем, он своего плана не развил.[1] Да и не мог, разумеется, развить, поскольку он увлекался революцией только «в теории» и никогда ни в какой политической акции не участвовал. Но все же сочувствие этим террористическим актам определяет его умонастроение того времени.

Вспоминая день открытия первой Государственной думы, Долгов рассказывает: «Все надеялись, что

---

[1] См.: Н. Долгов. Любящей рукою. «Еженедельник госактеатров», 1922, № 4, стр. 29.

народные представители превратят Таврический дворец в оплот новой, неизмеримо более мощной революции. Все ликовало кругом в тот радостный весенний день. Но Дальский был задумчив, почти грустен.

— Послушайте, сказал он мне, не кажется ли вам, что в сущности все эти вопросы вздор: самодержавие или конституция, монархия или республика. Когда люди упразднят деньги, это будет реформа; все остальное — игра в бирюльки.

Меня интересует анархизм. Не можете ли вы достать Кропоткина? — добавил он через минуту.

В чем я мог отказать ему? Я приложил все усилия и через два-три дня «Хлеб и воля» в лучшем заграничном издании лежала у него на столе. Книга так и осталась у него, и я таким образом способствовал укреплению тех мыслей, которые Дальский с такой убежденностью стал защищать позднее».

В те предреволюционные годы еще крепче становится его дружба с Комиссаржевской. Сближается он с молодым талантливым актером Б. А. Горин-Горяйновым, оставившим страницы интересных воспоминаний о своем знаменитом «собрате по ремеслу». Завязывается дружба с Куприным, с ним Дальский иногда выступает в концертах на кавказских Минеральных Водах.

Трудно установить, когда именно впервые сыграна та или иная его гастрольная роль — в годы, предшествовавшие его поступлению на казенную сцену, или во время его летних провинциальных поездок. Служба в императорских театрах оставляла артистам достаточно времени для работы над не включенными в репертуар произведениями, и хотя формально им не разрешалось выступать на стороне, актеры постоянно обходили этот запрет, участвуя в свободные вечера в любительских спектаклях на клубных сценах и в особенности во время продолжительных летних гастролей по провинции. Тут играли пьесы, по тем или иным причинам не получившие доступа на казенную сцену. Так обогащал свой репертуар и Мамонт Дальский.

В эти годы он не только доделывает и совершенствует уже сыгранные роли, но создает и новые — в произведениях русских классиков, в пьесах западных драматургов и в трагедиях Шиллера и Шекспира.

## 2

Выступление Дальского в роли Белугина («Женитьба Белугина» Островского и Н. Соловьева) сопровождалось огромным успехом. В истолковании

Дальского это был не характерный тип московскогс купчика, а образ человека, воплотившего в себе все богатства русской народной души.

Очевидцы сохранили нам описание наиболее захватывающих моментов его исполнения этой роли. Вот как рассказывает об одном из них Горин-Горяйнов. Белугин неожиданно входит в комнату, когда Агишин целует руку его жены. «Сначала вы видите появившуюся в дверях фигуру веселого и счастливого Андрея. В следующий момент лицо его бледнеет, глаза странно округляются, он делает едва уловимое движение в сторону жены,— движение, от которого становится жутко, но страшным напряжением воли сдерживает себя, проводит рукой по лицу и, не отрывая глаз от жены, бесшумно, как тень, выскальзывает из комнаты. Публика сидит несколько мгновений как в столбняке, затем разражается долго не смолкающими аплодисментами».[1] Вот запись другого очевидца: «Как трогателен был этот милый Андрюша в минуту горя. Как он рыдал, изливая наболевшее сердце! И как бурно загоралась в нем отцовская кровь! Что-то дикое, страшное звучало в его угрозе: «Дом сожгу! Сам в огонь брошусь!»

---

[1] Б. Горин-Горяйнов. Заметки о стиле актерской игры. «Советское искусство», 1938, № 108.

Пожалуй, наиболее впечатляющим моментом была знаменитая фраза, когда, оказавшись на распутье, Белугин спрашивал: «Эй, Серый! Куда-то ты помчишь меня отсюда?» Это восклицание неизменно вызывало овации всего зала, столько тоски и отчаяния вкладывал в него Дальский...

Роль Белугина разрабатывалась артистом постепенно. Если в отзывах 1901 года критики еще усматривают ряд недостаков, то уже в 1906 году оценки становятся безоговорочно положительными: в исполнении отмечают и бурный темперамент, и теплую сердечность.

В эти годы обращается он к драматургии Чехова и Горького, играет Вершинина в «Трех сестрах». Но драматургия Чехова не была ему близка. «Я помню,— рассказывал Тарханов,— как, под влиянием Художественного театра, он пытался поставить у себя «Трех сестер». Играя в этой пьесе характерную роль Вершинина, он сделал ее трагедийной, все подтягивая, разумеется, к себе, к своему дарованию. От Чехова в этом спектакле осталось, конечно, очень немногое».

Пробует он силы и в драматургии Горького. Его увлекает воинствующий дух произведений Горького, утверждавшего, что «настало время нужды в героическом». В 1903 году он участвовал в концертном

исполнении только что запрещенной тогда для императорской сцены пьесы «На дне». Исключительный успех имел знаменитый монолог Сатина «о человеке»; этот гимн человечности Дальский исполнил с таким подъемом, что публика потребовала повторения. Так шел он в ногу с бурным временем, так откликался на духовные запросы современников. Роль Сатина играл он иногда и в гастрольных спектаклях.

Редкими были встречи Дальского с произведениями западных авторов. В стенах Александринского театра ему пришлось воплотить только один ибсеновский образ (Иогана Тонезена в драме «Консул Берник», иначе «Столпы общества») и две роли в пьесах модного тогда немецкого драматурга Г. Зудермана: елейного пастора Гефтердинга в «Отчем доме» (такие приторно-благочестивые фигуры были вообще противопоказаны Дальскому) и ловкого дельца-авантюриста и откровенного циника, пройдоху коммивояжера Рихарда Кесслера в «Бое бабочек». Роль Рози в этой пьесе, как известно, одна из лучших в галерее образов, созданных В. Ф. Комиссаржевской. Дальский был ее партнером и на казенной сцене, и в их совместной гастрольной поездке 1902 года.

Упоминая об этой поездке, хочется подчеркнуть, что, хотя в судьбе обоих неугомонных артистов-бунтарей и были сближавшие их общие черты, их все же разделяла существенная грань: Комиссаржевская стремилась заработать гастрольными спектаклями средства на осуществление мечты о создании театра, Дальский же интересовался прежде всего личным успехом, и только им одним. Впрочем, в следующем, 1903 году Вера Федоровна пыталась пригласить его в свой театр, но, разумеется, безуспешно.

Безусловно самая значительная, наиболее художественно завершенная и блестяще отделанная работа Дальского, созданная на материале западной драматургии,— это роль ротмистра в драме знаменитого шведского писателя Августа Стриндберга «Отец».

Герой стриндберговской драмы не только военный, ротмистр, он и пытливый исследователь, крупный ученый и тонкий мыслитель. Перед ним открываются безбрежные горизонты познания. Желая вызволить дочь из-под влияния невежественной матери, недалекой бабушки-спиритки, суеверной старой кормилицы и других окружающих ее погрязших в предрассудках обывателей, он хочет отправить ее учиться в большой город. Этому плану решительно противится его жена, ограниченная, бессердечная

Лаура. Дочь принадлежит ей — и только ей. Чтобы лишить ротмистра права решать судьбу Берты, она вынашивает коварный план. Посеяв в нем подозрение, будто не он отец ребенка, она доводит его до исступления. В припадке бешеной ненависти он бросает в нее горящую лампу. Встает вопрос: тюрьма или психиатрическая больница? Но тюремное заключение могут заменить штрафом. И вот с помощью своих верных пособников — доктора и пастора она объявляет мужа сумасшедшим, отдает его под опеку и тем самым завладевает не только дочерью, но и всем состоянием. «Любовь между полами — борьба»,— заявляет Лаура. «Жена Сатаны, проклятие твоему полу!» — кричит обезумевший ротмистр.

Не упадочная философия, надо думать, увлекала Дальского в этой болезненно-натуралистической пьесе. Патологическая драма превращалась в его истолковании в захватывающую картину борьбы передового ума с суеверием, предрассудками, с мещанством и мраком угасающего мира. В исполнении Дальского представал одинокий бунтарь, мученик идеи, погибающей в неравной схватке борец-мыслитель.

Роль ротмистра — бесспорно одна из коронных в гастрольном репертуаре трагика. Отделанная с исключительной тщательностью, она изобиловала за-

хватывающими моментами. Кульминация роли — сцена, когда ротмистр узнает, что обманут женой, что Берта не его дочь. Тут у Дальского была огромная, как говорят, «гастрольная пауза». При полной неподвижности, только пытаясь зажечь ломающиеся в дрожащих пальцах спички, артист в течение пяти минут (огромное сценическое время!) держал в напряжении весь зал. В его глазах читалась судьба — трагическая судьба героя, чья жизнь, казалось, разламывалась на глазах у зрителей вот так, как ломались в руках его незагоравшиеся спички. . .

Потрясала зрителей и прославленная сцена с брошенной горящей лампой. Партнерши Дальского всегда с содроганием и трепетом ожидали этой сцены: настоящая горящая лампа пролетала мимо их головы на самом близком расстоянии. В зрительном зале раздавались крики ужаса. Но бросок был так точно рассчитан, что ни разу — а играл Дальский ротмистра сотни раз — не случилось никакого несчастья. А ведь проводил он эту потрясающую сцену на полном, так сказать, «развороте темперамента»!

Наконец, последнее потрясение: ротмистр объявлен женою сумасшедшим. Страшным было лицо «отца», когда на него обманом накидывали смирительную рубашку. Жестокой болью отзывался в сердцах

зрителей его предсмертный возглас: «Я так устал! . .», с которым Дальский — ротмистр поднимался и замертво падал на пол.

Дальский напрочь снимал в этой роли оттенки неврастении. Жизнелюб и, несмотря ни на что, оптимист, он решительно отвергал любые формы неврастении, надрыва, упадочного пессимизма. Поэтому не включал он в свои гастрольные поездки пьесы Леонида Андреева, пьесы символистов-декадентов. Зато откликнулся на больной тогда и остро стоявший еврейский вопрос, волновавший умы передовой интеллигенции. Из множества посвященных этой теме произведений Дальский остановил свой выбор на двух пьесах: «Сатана» (иначе «Бог — Человек — Сатана») популярного в то время писателя Якова Гордина и «Два мира» пользовавшегося тогда широкой известностью в России Макса Нордау. В пору надвигавшейся реакции актер-гуманист Дальский говорил о человечности, стремясь сгладить рознь между населявшими империю народами, призывал в заключительном гимне пьесы Гордина «к Правде, Добру и Красоте!»

Большого художественного успеха эти спектакли не имели, но их все же необходимо отметить как политический отклик Дальского на общественные настроения тех предгрозовых лет. Опасаясь антиправи-

тельственных демонстраций, власти были настороже. Так, в августе 1905 года полицмейстер Мелитополя запретил показ спектакля «Два мира».

## 3

В эти годы выступления Дальского в его коронных романтических ролях — Кине, Рюи Блазе, Уриеле Акосте сопровождаются неизменным все возрастающим успехом.[1] Его любимые шекспировские образы — Отелло и Гамлет обогащаются, дозревая, новыми интересными чертами.

Все сцены мира обошла в свое время трагикомедия Дюма-отца «Кин, или Гений и беспутство», переведенная у нас знаменитым трагиком В. А. Каратыгиным и ставшая одной из самых популярных пьес в репертуаре русских гастролеров.

«Кин» — одно из ранних произведений знаменитого автора «Трех мушкетеров», написанное в разгар театральных битв за романтическую драму, когда Дюма-отец сражался на театральных подмостках бок о бок с Виктором Гюго. Дюма наделил героя чертами своего характера, далеко отойдя от облика

[1] Дальский приготовил эти роли еще будучи артистом Александринского театра в 90-х годах специально для гастрольных поездок.

прославленного английского актера, хромого нелюдима, застенчивого и угрюмого. Ловко скроенная трагикомедия Дюма изобилует сценическими эффектами и рисует Кина благородным товарищем и беспардонным кутилой, верным другом и самолюбивым гордецом, беззаветно преданным служению сцене.

Отдельные акты пьесы обычно снабжались особыми заголовками, их охотно, притом крупным шрифтом, воспроизводили афиши провинциальных театров: первое действие «Опровержение клеветы», второе — «Артист-король», третье — «Гаер и лорд» (или «Таверна Питера Питта») и т. д. Вместе с уходом последних гастролеров предана забвению и эта пьеса.

Она рассказывает о любви к великому артисту двух женщин. Знатная графиня Елена, боясь запятнать свою честь, в конце концов расходится с Кином, а благородная Анна Демби бросает ради него свое состояние, теряет покой, отказывается от знатного жениха.

С жаром произносил Дальский великолепный монолог Кина во втором акте, когда «артист-король» отговаривает Анну Демби идти на сцену, в самых мрачных красках обрисовывая состояние тогдашнего театра: зависть соперников, интриги, беспощадность критиков... «Вы станете проклинать день, час, в ко-

торый вам пришла в голову несчастная мысль — гоняться за славой, которая стоит так дорого и так мало приносит счастья». Сам он — Кин — король сцены только три раза в неделю, да и то король театральный... И все же — и все же «этот хитон нельзя иначе сорвать с плеч, как вместе с кусками своего собственного тела», и все же, «раз взойдя на это роковое поприще, должно идти по нему до конца, исчерпать его радости и горести, осушить до дна эту чашу — горькую и сладкую, испить ее мед и желчь». Влюбленная в Кина девушка не может, разумеется, устоять против таких уговоров и отказывается от карьеры актрисы.

Вот Кин в таверне Питера Питта. Дальский — Кин в матроске — это совсем «простой парень». Сцена столкновения с лордом Мельвилем — одна из самых сильных в этой блестящей роли Дальского. Он проводил ее с огромным внутренним накалом, злым и едким сарказмом. Мельвиль только что оскорбил Кина, презрительно назвав его гаером, шутом, комедиантом. Как туго натянутая пружина, стоит Кин — Дальский. Затем резкое движение — волчком, на одной ножке завертелся стул, потом — удар хлыстом по столу — разрядка предельного напряжения, и, наконец, откусив кончик сигары, он сплевывает его прямо в лицо оскорбителю!

Четвертый акт. Актеры разместились в публике, изображая зрителей, ожидающих начала спектакля. Кин в своей артистической уборной. Он сменил матроску на фрак, и теперь перед нами безукоризненный денди. Он готовится к выходу.[1] Нервничает. Доведенный до отчаяния, в припадке охватившего его безумия, он срывает с себя парик, сбрасывает плащ, швыряет шпагу... Эту финальную сцену Дальский играл правдиво и естественно, без ложного пафоса. Видевшая его О. Л. Книппер-Чехова писала мужу, что в этом акте артист ей особенно понравился, так как играл умно.

После этой сцены перед занавесом появляется друг Кина суфлер Соломон и прерывающимся от волнения голосом объявляет публике: «Солнце Англии затмилось, знаменитый, славный, неподражаемый Кин помешался! ..»

На этом заканчивали спектакль все гастролеры, так поступал и Дальский. Но в оригинале есть еще один — пятый акт; сумасшествие Кина оказывается притворным, между великим трагиком и аристократами состоится полное примирение, все обращается в шутку, и артист уезжает в Америку вместе с Ан-

---

[1] Перед самым выходом на сцену Кин произносит ставшую классической фразу: «Ну, ну! рабочая кляча, благо взнуздали тебя, ступай пахать твоего Шекспира».

ной Демби, все-таки решившей стать актрисой. Такой финал опрокидывает все характеристики, превращает врагов Кина в милых и благородных людей, а самого героя — в пошлого шута. Дюма не собирался ломать устои буржуазного общества, хотя и позволял себе бросать в лицо его представителям громкие слова «обличения». Отбрасывая последний акт, исполнители Кина значительно облагораживали несколько бульварную пьесу, заостряя социальный конфликт и придавая ей почти трагедийное звучание.

Не найти буквально ни одного отрицательного отзыва об исполнении Дальским этой роли. Он создавал законченный в своей художественной отделке образ, вызывавший горячее сочувствие публики. Подкупали искренность и простота, переданные с техническим блеском и захватывающим темпераментом. Большинство критиков сходится на том, что в Кине он всегда был одинаково хорош, быть может, потому, что, в сущности, играл... самого себя! В самом деле: было бы наивно отрицать близкое соприкосновение личности артиста с изображаемым лицом, «маска роли» вплотную прилегала к профилю артиста. Недаром же его называли «русским Кином»!

Весной 1901 года Дальский, уже как гастролер, сыграл свою любимую роль — Кина в благотворительном спектакле, поставленном на сцене

Мариинского театра в Петербурге. Шумный успех, снова множество хвалебных рецензий — своим блестящим исполнением артист сумел придать огромный интерес этой предельно заигранной вещи. В его игре были моменты подлинного вдохновения, в особенности захватила зрителей сцена, в которой Кин дает отповедь лорду Мельвилю. Сильное впечатление оставляли большие игровые паузы Дальского, так называемые «зоны молчания», до предела насыщенные внутренним напряжением и глубоким чувством. Захваченный его исполнением роли Кина, Тарханов утверждал, что никогда не видел ничего подобного.

Значительно острее, чем в «Кине», социальный акцент в мелодраме Джакометти «Гражданская смерть», шедшей в России в переводе Островского под названием «Семья преступника». Дальский играл бежавшего из тюрьмы после четырнадцатилетнего заключения Коррадо. В калабрийской глуши, у подножия Апеннин, скитается Коррадо, разыскивая свою семью. Его жена нашла себе и дочери убежище у доктора Пальмиери, но ее преследует любовными домогательствами монсиньор Рубо. Узнав, кто такой Коррадо, коварный прелат хочет выдать его полиции. . .

Своим видом Коррадо напоминает не то нищего, не то бандита: большие сапоги, длинный плащ и

калабрийская широкая шляпа. На руках — следы оков. Он родился у подножия Этны. Он вспыльчив, страстен, горяч. «С таким характером недолго до беды,— говорит о нем епископ,— и часто до преступления». У него «пылкий нрав, жестокий, буйный характер». Понятно, что роль эта как нельзя более подходила Дальскому. Рассказом о побеге из тюрьмы он держал публику в оцепенении, гипнотизировал ее глазами. У Коррадо страшные глаза, а Дальский, как мы помним, умел «играть глазами».

Коррадо понимает, что он лишний, и принимает яд. Дальский заимствовал у знаменитого итальянского трагика Цаккони сценические приемы для передачи смерти от отравления, вызывая истерики в зрительном зале.

Гораздо значительнее и сложнее Кина и Коррадо образ Уриеля Акосты в одноименной драме Карла Гуцкова, образ разносторонний, многогранный, сложный. Акоста и философ, и борец за свободу мысли, он и возлюбленный, он и любящий сын. Тональность роли зависит от того, что будет акцентировать исполнитель в своей трактовке. Дальского меньше всего интересовали две последние темы — любовника и сына, меньше всего он жил личными чувствами своего героя. В первоначальных вариантах роли артист почти совсем упускал линию любви

Акосты к невесте, матери, семье, но со временем он научился вплетать и это чувство в общий рисунок характеристики своего героя.

Две основные линии так органически сочетались воедино в его исполнении, что критики видят в нем то премущественно мыслителя, то борца.

Первоначальный вариант роли, видимо, был перегружен деталями, актер нанизывал ненужные подробности, загромождал центральную тему техническими театральными эффектами. В дальнейшей работе Дальский, преодолевая трудности, сумел отсеять все лишнее, укрупнить основные линии.

Сначала его Акоста чистый философ. Но вот он сталкивается с миром фарисеев и книжников-талмудистов и шаг за шагом постепенно превращается в борца за раскрепощение мысли от пут религии, суеверия, сухой догмы, от власти мертвой традиции.

Во весь рост поднимался в исполнении Дальского Акоста — мыслитель, борец и человек.

Если шиллеровский вольнодумец маркиз Поза, даже разоблачая самодержавие, все же оставался только протестующим либералом, не становясь революционером, то в устах Акосты с потрясающей силой звучало проклятие старому миру с его вековыми устоями, церковными предрассудками, проклятие миру, в котором торжествуют лицемерие, чисто-



*М. В. Дальский*
*1890-е годы*



*Иоанн IV*
*«Царь Иоанн IV» А. И. Сумбатова. 1892 г.*



*Иоанн IV*
*«Царь Иоанн IV» А. И. Сумбатова. 1892 г.*



*Фердинанд*
*«Коварство и любовь» Ф. Шиллера. 1893 г.*



*Дмитрий Самозванец*
*«Дмитрий Самозванец» Н. А. Чаева. 1896 г.*



*Истома Окладной*
*«Боярин Нечай-Ногаев» А. Арсеньева. 1895 г.*



*Истома Окладной*
*«Боярин Нечай-Ногаев» А. Арсеньева. 1895 г.*



*Барон*
*«Скупой рыцарь» А. С. Пушкина. 1896 г.*

ган, расчет и зависть. Убежденный атеист, Дальский был в роли Акосты вольным мыслителем, стремящимся к ниспровержению гнета религии, борцом против политической реакции за свободу совести и ума.

Сцена отречения, в которой Дальский — Акоста падал без чувств, а затем разрывал и топтал в синагоге Библию, производила потрясающее впечатление, не уступавшее по силе финальной сцене над трупом Юдифи. Стоя вполоборота к публике, указывая вытянутой рукой на распростертое тело невесты,— «Смотрите, что могла свершить любовь!» — говорил он ошеломленным гостям, собравшимся на брачный пир. Он покрывал Юдифь черным платком и на глубокой паузе поворачивался к зрителям лицом. Слезы текли из его глаз. А затем он весь преображался: Акоста — Дальский казался воплощением ненависти к грозному богу Адонаи, карающему до третьего колена. Он медленно проходил по сцене, бросая последний вызов «миру суеверия, сомнений, ненависти и вражды», и удалялся — не поверженный и побежденный, а с непоколебимой верой в грядущее торжество правды и справедливости.

Глубоко продуманная по внутренним линиям роль Акосты отличалась великолепной отделкой как внешней пластической формы, так и речевого рисунка.

Мастерски владея голосом, Дальский достигал в монологах Акосты огромной силы воздействия. Слушателей потрясал знаменитый монолог «Зажгите факелы!». Наивысшей степени творческого подъема артист достигал в сцене отречения. «Перед нами был великий мастер»,— заканчивал свой хвалебный отзыв один из критиков.[1]

Весной 1896 года Дальский создал еще один романтический образ, когда труппа под управлением известной артистки петербургского Театра литературно-художественного общества (иначе Малого театра А. С. Суворина) Л. Б. Яворской показала в Москве в так называемом Шелапутинском театре (где ныне Центральный детский театр) «Принцессу Грезу» Эдмонда Ростана. Пьеса шла в превосходном стихотворном переводе Т. Л. Щепкиной-Куперник. Восточную принцессу Мелисанду играла Яворская, провансальского трубадура, бесстрашного рыцаря Бертрана — Дальский. Спектакль имел большой успех благодаря блестящему исполнению центральных ролей обоими гастролерами, несмотря на плохое де-

---

[1] В архиве мемуарной комиссии Всероссийского театрального общества хранятся чрезвычайно интересные воспоминания покойного З. Г. Дальцева, рассказывающего об исполнении Мамонтом Дальским ролей Акосты и Отелло. Автору этих строк посчастливилось слышать и устные рассказы Зиновия Григорьевича, принявшего псевдоним «Дальцев» в честь Дальского.

корационное оформление и слабый антураж, как это, к сожалению, обычно имело место в таких «случайных» постановках.

Лучшее драматическое произведение Виктора Гюго «Рюи Блаз» справедливо расценивается как высшее проявление протестующей мысли вождя французской романтической школы.

Слуга, ставший грандом Испании и всесильным министром, слуга, сменивший ливрею лакея на камзол сановника, плебей, сумевший, став у кормила власти, употребить ее на пользу государства, министр — слуга народа — вот это был великолепный материал для создания благороднейшего образа идеального гражданина! К тому же французский драматург овеял героя еще и дымкой романтической любви, окутанной самой увлекательной таинственностью. В Малом театре в Москве Южин играл правителя, Павел Самойлов — любовника. Дальский сочетал в Рюи Блазе обе эти темы, но акцентировал первую, социальную. Поэтому лучшими моментами оказались не эффектно-театральные ситуации последних актов, а монолог в начале второго действия, когда, неожиданно появившись среди министров-хищников, среди вельмож, расхищающих народное достояние, он обрушивает на них свой гнев и рисует образ идеального правителя.

Войдя в собрание, он надевает шляпу (это привилегия грандов) и, скрестив на груди руки, окидывает всех взглядом, полным презрения...

О, министры!
Так вот у вас какие аппетиты,
Вот каковы заботы о стране!..
...Вельможи? Нет, — ночные мародеры!..

Обращаясь к тени Карла V, он восклицает:

Гигант, явись! Неужели не встанешь?
Из славной некогда твоей порфиры
Пигмеи жалкие кроят одежды,
А твой орел, витавший на знаменах,
До дальнего востока — всех разивший,
Как гром небес, ощипанный теперь,
В заржавленном котле у них варится!

Нужно представить себе положение России в канун революции 1905 года, чтобы понять, в кого метили эти стрелы. Осенью 1901 года Дальский сыграл Рюи Блаза в московском театре «Эрмитаж» уже как гастролер. Вот что писала об этом спектакле одна из лучших московских газет «Русское слово»: «Г. Дальский очень интересный Рюи Блаз. Особенно артисту удался третий акт. Здесь было все — и подъем настроения, и сила, и чувство, и красота исполнения. Положительно можно сказать, что такого

полного художественного удовлетворения артист не дал ни разу, как именно в этом акте». Рецензент удивляется, что артист все же не имел того успеха, которого заслуживал своим прекрасным исполнением, и объясняет это из рук вон плохим антуражем.

## 4

Любимыми романтическими персонажами Дальского на протяжении всей его сценической карьеры были и оставались герои Шиллера. Пробовать свои силы в шиллеровском репертуаре артист начал еще в первые годы, выступая на провинциальных сценах.

Из двух центральных ролей в шиллеровских «Разбойниках» он предпочитал роль Франца Моора. Карл для него слишком чистый герой, Франц интереснее, колоритнее, характернее. Недаром же именно роль Франца была одной из наиболее отделанных и блестящих в репертуаре Иванова-Козельского.

Дальский — Карл эффектно драпировался в плащ, играл оружием, сверкал кинжалами, стрелял из настоящего пистолета и однажды чуть было не убил Шпигельберга — пулей, рикошетом отскочившей от каменного потолка. Роль Карла поставлена автором так, что до конца трагедии он не встречается

с основными персонажами. Может быть, именно это делает ее несколько бездейственной. Все же Дальский наполнял жаром страстные речи невольного «разбойника», заставляя зрителей в сцене с отцом испытывать те «сладостные потрясения», о которых некогда писал Белинский.

Вскоре после ухода из Александринского театра Дальский сыграл несколько гастрольных спектаклей в Москве. Среди других ролей он показал москвичам и шиллеровского Франца Моора.

Критика справедливо упрекала его в неровности игры не только на протяжении всей пьесы, но даже в рамках одного акта. Не раз выслушивал он нарекания за то, что в начале спектакля играл словно нехотя, небрежно, кое-как, и лишь потом, взяв себя в руки, покорял силой темперамента и мастерства. Но в данном случае, применительно к роли Франца Моора, упрек этот нельзя считать заслуженным.

Дело в том, что в этой сложной и трудной роли Дальский постепенно раскрывал образ. Сберегая силы и бережно расходуя выразительные средства, он разворачивал роль, рисовал ее в развитии, лишь к концу бросая на палитру самые яркие артистические краски. Видимо, именно поэтому первые акты казались бледнее последующих. Очень сильно проводил он сцену-монолог Франца после схватки с обе-

зумевшим от горя и падающим без сознания отцом. «Умер! — кричат они — умер! Теперь я полный господин»,— торжествовал Франц — Дальский. Особенно же захватывал он зрителей в последнем акте. Воплощение артистом этого шиллеровского образа критика расценивала как подлинный шедевр сценического искусства.

В 1906 году Дальский сыграл в Петербурге маркиза Позу в трагедии Шиллера «Дон Карлос». Вспомним, какой шумный успех принесла ему роль Карлоса, сыгранная на сцене театра Горевой, успех, предрешивший всю его артистическую карьеру. Это был первый театральный триумф совсем еще юного артиста, вложившего в образ влюбленного наследника испанского престола весь пыл молодых, нерастраченных чувств.

Так было тогда. А в дальнейшем Дальский предпочел Карлосу фигуру вольнолюбивого философа Позы. Эта роль стала «коронной» в его шиллеровском репертуаре. Он сумел насытить ее духом социального протеста, сделать живым откликом на революционные события 1905—1907 годов. Правда, революционная волна шла уже на спад, но в 1906 году, когда Дальский выступил в роли Позы в Петербурге на сцене так называемого Малого театра (иначе Суворинского; ныне в этом здании помещается Большой

драматический театр им. М. Горького), борьба еще продолжалась. В этой раскаленной атмосфере огненными искрами рассыпались пламенные призывы шиллеровского вольнодумца, требовавшего свободы совести, свободы мысли, свободы слова.

Почти вся пресса, за исключением, разумеется, крайне правой, горячо откликнулась на этот спектакль, расценивая его не только как произведение искусства, но и как социальное явление. Одна из самых распространенных тогда газет «Биржевые ведомости» утверждала, что призывы благородного свободолюбца несомненно найдут отзвуки «у всех народов, во всех странах, где свободы в цепях, где льется кровь борцов за будущее, где усмиряющий меч губит ростки вольности». Журналист говорил иносказательно, но все, конечно, понимали, в какую мишень он метил. «Смелый и свободный,— писал рецензент,— стоит Поза пред лицом монарха и раскрывает ему страшную правду его истерзанной, несчастной страны... В его словах слышны стоны умирающих за свободу, виден весь безграничный ужас задыхающейся в оковах родины. В его словах слышен гром грядущего будущего, он предостерегает, он зовет, он умоляет о счастье граждан...»[1]

---

[1] А. Р-ов. Около рампы. «Биржевые ведомости», 1906, 13 апреля, № 9240.

«Нельзя связать крыльев свободы!» — восклицает журналист, подчеркивая, что призывы маркиза Позы, смело несущиеся по затаившему дыхание зрительному залу, заставляют взволнованно биться наэлектризованные сердца. Возникали минуты подлинного потрясения. Речь Позы неоднократно прерывалась бурными аплодисментами. Исполнение Дальского, по свидетельству критика, было вполне достойно тех слов, которые он произносил. И величавая, плавная речь, и благородная манера игры — все это с очевидностью свидетельствовало о том, что на сцене выступал подлинный талант, «художник высшей школы».

Жадно ловил зал пламенные слова маркиза Позы, обращенные к королю Филиппу II:

Подите во главе царей Европы!
Пером черкнуть вам стоит — и страна
обновлена.
О, дайте, государь, свободу мысли!

Дальский произносил эти строки с неподдельным пафосом, весь устремившись в прекрасное будущее. Ведь в призывы Позы он вкладывал свои самые дорогие и близкие ему мечты и надежды...

## 5

Мы помним, как неладно получилось с бенефисным спектаклем Дальского «Отелло» весной 1900 года. Вопреки советам и предостережениям Евт. Карпова, он настоял на выступлении в этот роковой последний бенефис в роли венецианского мавра, далеко еще не созревшей в его сознании.

— Я не боюсь никаких сравнений,— сказал он Карпову.— Он — Сальвини, а я — Дальский!

Дорого обошлась актеру самонадеянность. «Способный актер,— сказал о нем Сальвини,— но играть Отелло ему еще рано».

А. Р. Кугель старался утешить неудачника и позолотить пилюлю. «Г. Дальский блеснул в нескольких местах ярким темпераментом, вел роль совершенно верно, то есть так, как принято, и играл бы, вероятно, еще лучше, если бы ему не мешало столь естественное волнение. Отелло вышел в изображении г. Дальского человеком скорее нашего времени, хотя и вызывал сострадание и жалость. Г. Дальскому следовало бы поразнообразить декламацию, которая у него порою впадает в однообразный ритм».

Вообще симпатии критиков были на стороне Дальского, хотя все понимали, что это только начальная стадия работы над сложнейшим шекспиров-

ским образом. Однако все признавали, что Дальский, актер бесспорно талантливый и умный, уже серьезно поработал над ролью Отелло.

Первые два акта произвели хорошее впечатление, монолог перед дожем он произнес тактично, сдержанно, но еще не вложил в свою речь той внутренней убежденности, которая склоняет в его пользу высокий венецианский ареопаг.

При встрече с Дездемоной на Кипре он был страстен и ласков. Удался и третий акт — постепенный переход от спокойной умиротворенности и душевного покоя к диким вспышкам ярости. Все же в первых актах, даже в моменты сильного драматического напряжения, чувствовалась какая-то скованность, неуверенность — артист еще только пробовал, прощупывал, проверял на зрителе интонации и оттенки. Труднейший финал трагедии, еще недостаточно проработанный (это понимал сам исполнитель), разумеется, не смог прозвучать с должной силой, накал страсти он подменял силой звука. Нововременец Юрий Беляев издевался над артистом, язвительно замечая: «Отелло, каким мы его видели у Шекспира, совсем не похож на Парфена Рогожина, которого играл г. Дальский. . .»

Разумеется, далеко не сразу далась артисту эта роль. Хотя отзывы 1901—1902 годов и говорят об

известном сдвиге в работе, но до окончательной победы было, очевидно, еще далеко. К тому же у Дальского не все обстояло благополучно со связками, он часто жаловался, что болен — без голоса. Не зная об этом, рецензенты наперебой упрекали артиста (во время его гастролей в 1901 году в Москве) в неумении владеть звуком. Несмотря на хорошее знание сцены и большую технику, ему-де не хватает того, что так необходимо для трагической роли,— голоса, звуковых красок, позволяющих проникнуть в душу Отелло,— артист подменяет их «раскатами» и «рычаниями».

Играл он, видимо, неровно, отдельные удачно задуманные и хорошо исполненные моменты чередовались с совершенно слабыми сценами, в которых нервный подъем заменяла холодная декламация, вспышки подлинной страсти — рассудочное резонерство. Даже еще год спустя пресса отмечала, что хотя образ Отелло и обогатился интересными деталями, но все-таки он еще не ожил. Рассудочность превалирует над чувством, артисту еще предстоит согреть это «красивое создание ума» огнем своего темперамента. Не обескураженный неудачей на бенефисном представлении и полууспехами дальнейших гастрольных спектаклей, Дальский продолжал упорно и настойчиво идти к намеченной цели, являя при-

мер неустанного творческого труда. Конечно, Сальвини — это Сальвини, но и он добьется своего и покажет Отелло таким, каким он ему видится и грезится. И он достиг победы.

Уже три года спустя после бенефисной неудачи Дальский сыграл Отелло в Петербурге так, что тот же Юрий Беляев вынужден был в корне пересмотреть свой первоначальный недоброжелательный отзыв.[1] Вот что он писал: «Я видел его (Дальского.— *Г. К.*) в этой роли и раньше, но при самых неблагоприятных условиях. Сегодня играл он, а завтра Сальвини. Разумеется, первое впечатление было уничтожено вторым. Сальвини показывал в «Отелло» свое бессмертное создание, когда русский артист начинал только робко разбираться в роли. Великий трагик сидел в директорской ложе и усиленно аплодировал. И эти громадные руки в белых перчатках привели меня тогда в ужас. «Завтра, думал я, эти самые руки задушат г. Дальского»... Так и случилось. И вот вчера г. Дальский снова играл Отелло. Раньше в трагических ролях у него была одна характерная черта. Это стремление к переупрощению, к неожиданному понижению тона в тех сценах, где заключается истинная суть трагедии. Эта особенность

[1] По поводу постановки «Отелло» в Новом театре В. А. Неметти на Петербургской стороне. «Новое время», 1903, 21 января, № 9656.

в игре г. Дальского одним нравилась, другим — нет. Большой успех она имела в провинции, где все трагики стали играть «по-дальски». Г. Дальский и теперь многое упрощает, но с большой осмотрительностью, с большим тактом. Сцена перед сенатом вся ведется им в таком «пониженном тоне». Он следует указанию Шекспира: «Я груб в речах; к кудрявым фразам мира нет у меня способности большой».

Указав далее на значительный сдвиг в овладении Дальским образом Отелло, Беляев упрекает артиста в излишней детализации, основные черты характера как бы расплываются в изобилии подробностей. Несмотря ни на что, Отелло — «громадная победа г. Дальского над самим собой. Он показал живой и сильный образ, в котором чувствуется истинное вдохновение художника, упорный труд и горячая любовь к делу. Темперамент его получил теперь хорошую узду зрелого размышления. Но там, где чувству дается полный простор, темперамент этот вырывается на волю и увлекает своим стремлением всю публику. И потом вдруг, на полном ходу, на полуслове горячей фразы что-то совершается в душе страдающего мавра: раскаяние ли, новое прозрение или просто ужас к самому себе, но эта внезапная остановка заставляет зрительный зал притаить дыхание. И так до нового порыва, до нового увлечения».

Если с годами Дальский «отяжелел» для некоторых ролей, например Дон Карлоса, то для портрета Отелло на палитре артиста остались все нужные краски. Ведь Отелло он всегда играл немолодым. Критики подчеркивали, что ни время, ни провинциальные скитания не потушили огонь дарования артиста. Мало того, с годами талант его созрел, и образ Отелло приобрел новые черты, трактовка роли сделалась углубленной и более «мудрой», продуманной и разработанной до мельчайших оттенков. Умело, рукою опытного мастера отбирает он детали, сочетая их в цельный образ — захватывающий, трогательный, живой, без той излишней раскаленности, без избытка открытого темперамента, какими актер наделял раньше венецианского мавра. Его Отелло стал не только старше, но мужественнее, благороднее, рисунок роли четче, строже, правдивее, продуманнее в скупых деталях.

К хвалебным отзывам критиков присоединил свой голос Александр Блок.

Дальский играл «Отелло» в переводе П. Вейнберга, сильно сокращенном, особенно во время гастролей, когда в спектакле участвовало не более восьми-десяти человек. Иногда трагедия шла даже без Бианки. Оставалось только необходимое для смыслового единства и роли Отелло.

Как же трактовал Дальский этот сложный образ?

Бесконечно разнообразны нарисованные трагиками портреты этого шекспировского героя. Для одних он благородный араб, для других — дикий африканец, негр, одних пленяла экзотичность роли, других — благородство его чувств. Современные советские исследователи справедливо иронизируют над «рычаниями льва», «ухватками тигра» и «прыжками пантеры», которыми «потрясали» своих современников знаменитые трагики, изображая Отелло не доверчивым, как говорил Пушкин, а «великим ревнивцем».

— Отелло — сама олицетворенная нежность,— так определял зерно создаваемого им образа сам Дальский.

Но создаваемые им сценические образы всегда отличались мужественностью и силой. Поэтому и в Отелло Дальский сочетал облик влюбленного с чертами бесстрашного воина.

Сцена в сенате. Дальский — Отелло прежде всего «генерал». Он полон чувства собственного достоинства. Рыцарское благородство сочетается с безбрежной нежностью к Дездемоне и легким налетом грусти. Знаменитая, ставшая классической фраза:

Она меня за муки полюбила,
А я ее — за состраданье к ним,—

(напрасно новые переводчики пытаются заменить ее более «адекватным» текстом!) — вызывала овации, и артист уходил под гром аплодисментов.[1]

Сцена на Кипре. Отелло — на вершине счастья. Он стремительно вбегает. Его обращение к Дездемоне — любовный шепот со слезами счастья на глазах... А в сцене ссоры воинов, напротив, громовые раскаты голоса, гнев полководца, привыкшего командовать и властно повелевать.

Ключ к образу Отелло, как его понимал Дальский, в конфликте разума и страсти:

Я чувствую, что страсть уж омрачает
Рассудок мой и хочет править мной...

Лучшим был третий акт. Яд Яго действует почти мгновенно. Сначала Отелло совершенно беспомощен и жалок, слабая улыбка озаряет его лицо — идет внутренняя борьба... Но страсть побеждает. В его душе хаос. Нежность сменяется грубой яростью. И в следующей сцене он входит с блуждающими глазами и осунувшимся лицом:

Меня обманывать! Меня!

---

[1] З. Г. Дальцев неоднократно выступал с рассказом об исполнении Дальским роли Отелло. Частично это детальное описание дано в сб.: «Отелло. Венецианский мавр», ВТО, 1946. С благодарностью заимствую с согласия автора ряд штрихов из его описания.

Он чувствует, что теряет самое дорогое, самое святое, что было на свете. В эпизоде прощания с войсками силы почти изменяют ему, сцену завершает вопль, неудержимое рыдание, рыдание воина...

Затем — объяснение с Яго.

Мерзавец, ты обязан
Мне доказать разврат моей жены!

Дальский страшен: «мертвая хватка, налитые кровью глаза, и шепот, слышный в каждом углу замершего зрительного зала». В угрозе Яго: «О, если ты клевещешь на невинность» — артист великолепно переходил от рыдающих воплей к громовым раскатам могучего голоса, к страстному и зловещему шепоту. В этих сценах Дальский давал волю своему захватывающему темпераменту.

Рассказ Яго о том, что Кассио лежал с Дездемоной, доводит Отелло до обморочного припадка.

Сколько раз каждый из нас, зрителей, ощущал тяжкое, отталкивающее чувство, присутствуя при акте насилия, когда раздается предсмертный вопль Дездемоны или сверкает кинжал Отелло! Даже великий Сальвини был в этой страшной сцене чрезмерно кровожаден. Дальский проводил ее так, что все симпатии неизменно оставались на стороне мавра.

Ночь. Отелло входит со светильником в руках. На глазах — слезы. Со слезами целует он спящую Дездемону. Она просыпается. Попытка оправдаться вызывает в нем взрыв бешенства. Дальский, стоя в сцене убийства спиной к зрителям, закрывал тем самым своей фигурой Дездемону. Затем он обходил вокруг ложа — и зрители видели его искаженное мукой лицо...

Узнав, что он запутался в сетях коварной интриги, сплетенной Яго, он метался по сцене, как раненый зверь. После неудавшейся попытки убить Яго он ослабевал и его легко обезоруживали.

Дальский заканчивал трагедию таким же воином-рыцарем, каким он ее начинал: сорванной со стены саблей — вспомним, что он обезоружен! — Отелло перерезал себе горло. И подползал к ложу Дездемоны, пытаясь ее поцеловать:

... С поцелуем
Убил тебя, и с поцелуем
Я смерть встречаю близ тебя...

Его шепот замирает. Он скатывается с ложа на ковер, затем вниз, по ступеням, на пол — и застывает...

Таков Дальский — Отелло в годы расцвета.

А затем... затем наступил период упадка, когда стареющему актеру стали изменять и голос, и темперамент, и гибкость тела. И все же и в эти годы Дальский еще иногда одерживал большие победы. В 1915 году ему посвятил восторженную статью критик Петр Пильский, доказывая, что время, уносящее знойный пыл юности, охлаждая мозг и кровь, все же иногда делает исключение для отдельных избранников: ничто — ни скитания, ни годы, ни разочарования ...не оказались в состоянии «задуть жар, притушить сверкающие огни его дарования».

Отелло — не юноша, и, очевидно, в этой роли меньше, чем, допустим, в Гамлете, сказалась неумолимая власть времени. Во всяком случае, в том же 1915 году, в связи с гастролями Дальского в петроградском Народном доме, известный в свое время поэт Борис Садовской писал, что в роли Отелло артист доставил зрителям немало светлых, радостных минут. Перед нами, писал он, был «настоящий, божьей милостью артист, живущий в своей роли, а не представляющий собою картонную куклу, танцующую под дудку всемогущего режиссера». Дальский, по его мнению, представитель «доброй старой школы», руководствующийся «свыше посланным вдохновением». Не станем придираться к этой формулировке поэта, важно и ценно в статье Садов-

ского другое. Дальский, утверждает он, вполне входит в свою роль, то есть живет ею, отсюда искренность и естественность его игры.

Но поэт предъявляет исполнителю серьезное обвинение: стихи он произносит так, что в них «нет плавности и ритмического напева. Необходимо, чтобы ямбы звучали, чтобы в них трепетала музыка. Старые классические трагики это понимали хорошо. Оттого публика плакала, слушая Каратыгиных и Брянских, и дивной мелодией несся со сцены оклеветанный Островским знаменитый стих: «Пей под ножом Прокопа Ляпунова!»[1]

Эта тирада вводит нас в круг важнейших вопросов, связанных с исполнением на сцене стихотворной речи. Поэт-модернист Садовской, идеализируя старинную манеру декламации, не мог, разумеется, мириться с той читкой, которой придерживались актеры реалистической школы. Люди старшего поколения хорошо помнят, как, подвывая, нараспев, вздергивая концы строк, декламировали в те годы свои стихи акмеисты и прочие поэты-модернисты — Гумилев, Мандельштам и в особенности Игорь Северянин. Это стихотворное распевание было органически чуждо Дальскому с его отточенным чувством правды, с его

[1] «Биржевые ведомости», 1915, 16 декабря, № 15273.

искренностью, подкупавшей слушателей «философической» простотой.

В 1907 году Дальский совершал поездку по юго-западным окраинам России, по Украине. Это было время расцвета его мастерства, полоса огромного успеха его гастролей — закат еще не наступил. Но работа над созданием основных классических ролей была уже позади. Можно было подвести итоги, и Дальский сделал это в большом интервью с сотрудником «Киевского театрала».[1] Оно представляет совершенно исключительный интерес как своего рода портрет трагика.

Он встретил интервьюера в восточном халате и туфлях на босу ногу. «Совсем Кин во втором действии»,— невольно подумал журналист. Он записал: «У Дальского умное и выразительное лицо с большими карими глазами. Богатство мимики и некая театральность не покидают его в жизни, манера говорить в декламационном стиле и уснащать свою речь целым фейерверком хлестких фраз и словечек плюс немалая доза самообожания. . .»

Для начала Дальский разделал, что называется, под орех большинство исполнителей Гамлета — Адальберта Матковского, Иосифа Кайнца, Густаво

---

[1] У М. Дальского. «Киевский театрал», 1907, № 5, стр. 18—22.

Сальвини (сына), затем подчеркнул, что немало повозился «со всеми этими господами, когда они начинали» (?!), но признал, что итальянцы, бесспорно, самые талантливые «шекспиристы». Затем сказал:

— Я могу считать великими актерами только таких, которые являлись вехами на пути человечества. Великими деятелями сцены я считаю Тальма во Франции, Сальвини-отца в Италии, Ирвинга в Англии, Мочалова в России. Германия не дала вех — были таланты: Барнай, Поссарт, Гаазе, но они не были двигателями искусства.

Переходя к русским исполнителям Гамлета, Дальский извлек какую-то, видимо, любимую рецензию, в которой давался следующий обзор Гамлетов «по эпохам».

Начало XIX века — «эпоха освещения свечами»: Яковлев.

Затем «эпоха керосинового освещения» — Каратыгин, Никитин, Полтавцев.

Потом: «Мочалов, Самойлов — эпоха газового освещения».

Наконец — скороговоркой, но не без самодовольства прочел Дальский — «Гнедич, Соколовский и исполнитель Дальский — эпоха яркого электрического света». (Дальский играл в комбинированном тексте разных переводчиков).

В дальнейшем Дальский перешел к изложению своей точки зрения на Гамлета:

— Когда я играю Гамлета, меня понимают и профессор, сидящий в первом ряду, и дворник, сидящий на галерее. Рефлексы моего Гамлета своеобразны, но каждому из них понятны. Почему? — спрашиваю я вас.— Да потому, что я играю Гамлета доступно пониманию каждого человека, независимо от его умственного развития.

— Я играю Гамлета сегодня в парике — завтра без, сегодня в усах — завтра с бородой, послезавтра бритым, сегодня блондином, завтра брюнетом. Почему я это делаю? — Да потому, что Гамлет не тип, он шире — он характер. Поэтому я и не суживаю его до типа.

И добавил: «Я его играю слишком человечно».

Это очеловечение было ключом к образу датского принца. В Гамлете Дальский мастерски сочетал простоту с виртуозной техникой.

Свыше двухсот лет — с тех пор как Вольтер обозвал Шекспира «пьяным дикарем» и до наших дней — не прекращаются споры о Гамлете, самой сложной, глубокой философской фигуре в наследии великого драматурга. «Перед нами,— пишет современный английский шекспировед К. Мюир,— широкий выбор Гамлетов: недовольный Гамлет, обижен-

ный Гамлет, Гамлет-эгоист, Гамлет-пацифист, чрезмерно рассудочный Гамлет, Гамлет, которому ложность его философии мешает действовать, и, наконец, Гамлет — по фильму Оливье — не способный преодолеть душевной подавленности».[1] Это далеко не исчерпывающий список вариантов, и совершенно прав наш современник, один из лучших шекспиристов М. М. Морозов, когда говорит, что «каждая эпоха смотрит на Шекспира своими глазами», на Шекспира, а значит, и на Гамлета. К тому же, по точному слову того же Мюира, Гамлет-человек «чересчур сложен, чтобы его можно было свести к формуле».[2]

Мы не вправе требовать от Дальского, чтобы он, подобно нашим исследователям, видел в произведении Шекспира историческую картину — «отражение грандиозного социального и политического перелома, имевшего всемирно-историческое значение».[3] Нет, конечно. Он переносил трагический разлад во внутренний мир героя, но обнажал его в столкновении с несколько абстрактным миром насилия, коварства, зла, против которого и восставал его Гамлет. Дальский играл его сильным, волевым. Он был далек от

[1] В. Шекспир. Исследования и материалы. М., изд. Академии наук СССР, 1964, стр. 161.
[2] Там же, стр. 169.
[3] Шекспировский сборник. М., ВТО, 1961, стр. 61.

предложенного Гёте толкования, которое тогда принималось большинством исполнителей, подчеркивавших если не безволие, то бессилие Гамлета. Его Гамлет — бунтарь. Он снова акцентировал свою любимую тему, рисуя человека нового мира, вызывающего на бой призраки старого.

Если весь мир тюрьма, то Дания — один из самых страшных ее застенков. Подобно тому как Парфен Рогожин рвался на волю из мрачного каменного мешка, каким был для него отчий дом, так и датский принц бросил вызов обществу, в котором торжествуют Клавдии и Полонии. Гамлет Дальского стоит в ряду таких же бунтарей, как его Чацкий, его Акоста, его Поза. Именно в силу этого Дальский давал на сцене не отвлеченную фигуру скорбного мыслителя, а полнокровный образ живого человека, мучения которого заставляли страдать и волноваться зрителя.

Прикидываясь безумным, Гамлет все время проверяет, какое впечатление его «безумие» производит на собеседника. Это «раздвоение личности», эту труднейшую «двойную игру» Дальский проводил виртуозно.

Дальский создал своего Гамлета, разумеется, не на пустом месте. Он опирался на опыт великих предшественников, кое-что заимствовал и у знаменитых

современников. Он преклонялся перед Мочаловым. Но видевшие Дальского в пору его расцвета утверждают, что хотя он и играл Гамлета «в традициях мочаловской трактовки», так сказать, «по Белинскому», однако тут же спешат оговориться, что Дальский, «вышивая по канве Мочалова», давал в Гамлете много ярких, вдохновенных и совершенно самостоятельно найденных моментов. Принимая мочаловское истолкование Гамлета как «мстителя за поруганную справедливость», Дальский оттенял в образе датского принца не столько его скорбность, сколько его бунтарство. Характерная деталь: Мочалову никогда не удавалась сцена с могильщиками; не была она среди наиболее сильных и у Дальского. Зато у обоих на первом месте были сцены, дававшие простор их поистине стихийному темпераменту.

Принято считать Иванова-Козельского прямым и непосредственным предшественником Дальского. Он действительно заимствовал у Козельского ряд моментов, даже мизансцен, переработав их, конечно, посвоему. Но различие между обоими трагиками все же очень велико. Лишенный подлинного сценического темперамента, Козельский играл Гамлета тепло, естественно, просто, но лучше всего ему удавались «спокойные сцены». Дальскому же — моменты сильно драматические. Чехов не принял Гамлета в исполнении

Козельского, который «все первое действие прохныкал» и вообще слезы «проливал впустую».

На перевале двух столетий, в накаленной общественно-политической атмосфере, разрешившейся грозою 1905 года, демократический зритель ждал не отвлеченного философствования, а конкретного выражения своей все возраставшей ненависти к прогнившему самодержавному режиму. Вот почему он так восторженно рукоплескал веренице созданных Дальским образов бунтарей, среди которых центральное место занимал мятежный датский принц.

Воспоминания очевидцев позволяют восстановить основные черты исполнения Дальским роли Гамлета, хотя отдельные сцены Дальский на каждом спектакле играл по-разному. Может быть, именно в этой импровизационности отдельных моментов и заключается особенность его Гамлета, особенность, выделяющая Дальского из ряда других исполнителей этой роли и роднящая с Мочаловым.

Первое появление Гамлета. При поднятии занавеса, несколько поодаль от других, у кресла, стоит человек в черном, стоит совершенно неподвижно. Он бледен. Ни один мускул не дрогнет на лице. В продолжение довольно долгой сцены у Гамлета нет ни одного слова. Однако все внимание зрителей уже приковано к этой черной статуе. После первой фразы

Гамлета («Немного больше брата, меньше сына»), произнесенной также в совершенно неподвижной позе, что-то подобное общему вздоху проносится из конца в конец зрительного зала, как будто под действием электрического тока. Ночь. Башни Эльсинорского замка. Площадка. Появился и растаял призрак отца Гамлета. Исчезновение призрака Дальский сопровождал воплем отчаяния, точно навсегда лишался самого дорого и близкого существа. . .

Второй акт. Сцена со странствующими актерами, декламирующими перед Гамлетом. Монолог о Гекубе Дальский произносил с большой эмоциональной силой. «Доведя себя до самого высокого градуса напряжения,— пишет Юрьев,— Дальский как бы поддавался реакции. Осуждая себя за то, что он, вместо того чтобы отомстить злодею-королю, «облегчает весь наболевший груз души словами, ругаясь, как базарная торговка», он с фразой: «О, как это мерзко, мерзко! . .» — бросался на ступени близстоящего трона и рыдал».

После большой паузы Дальский поднимался и призывал себя к действию: «Ну, к делу, мои мозги. . .» Созревал план «Мышеловки»:

Театр ловушкой будет, западней:  
Она захлопнет совесть короля. . .

Это звучало твердым, волевым решением.

Монолог «Быть или не быть?» Дальский начинал с piano и заканчивал почти fortissimo. Замечательно рассказывает об этом М. М. Тарханов: «Когда Дальский играл Гамлета, все мы из-за кулис приходили послушать его монолог «Быть или не быть». Слушая его, мы забывали, что этот человек играет. Когда он произносил фразу: «Уйти в страну, откуда ни один беглец не возвращался. . .», кусок его плаща падал на голову, закрывая лицо. Оставалась черная, неподвижная фигура. После большой паузы он бросал плащ вверх, перебегал сцену, круто поворачивался и, когда легкий шелковый плащ падал на землю, произносил: «Оставь меня, ты, эта мысль. . .» Можно ли вообще говорить и обсуждать — верно это или неверно, когда весь зрительный зал сидел, как наэлектризованный. Попробуйте разложить это на элементы».

Актер Д. Летковский, участвовавший в гастрольных поездках Дальского, рассказывал автору этой книги, что монолог «Быть или не быть» Дальский играл в двух вариантах, в зависимости от настроения, от тысячи субъективных причин:

либо он медленно, с полузакрытыми глазами выходил из самой глубины сцены, натыкался на трон,— и тогда трон наводил его на мысль: мстить или не мстить? —

либо, завернувшись с головой в плащ, он с диким стоном выбегал через всю сцену на самую рампу,— и тогда роковой гамлетовский вопрос означал: жить или не жить? — то есть погибнуть в борьбе...

Третий акт.

Зал во дворце. Театр на театре — представление «Убийство Гонзаго», которое должно уличить короля.

Гамлет в деланно-беззаботной позе лежит у ног Офелии. Но он весь собран, весь напружинен, весь — ожидание. Он хочет прочесть на лице короля приговор и убийце и самому себе.

Дальский великолепно передавал душевную борьбу, разыгрывавшуюся в это время в душе Гамлета. Он хочет, нет — он страстно желает, чтобы лицо короля осталось безоблачно-спокойным; он боится прочесть в его глазах страшное признание — уловить улику и вместе с тем столь же страстно жаждет «поймать» преступника в приготовленную ему мышеловку.

Но вот капкан захлопнулся — король и королева в смятении покидают зал. Знаменитую фразу: «Оленя ранили стрелой» — Дальский произносил с полуотчаянием и с полуторжеством, а потом несколько раз повторял ее тихо-тихо, оглядываясь по сторонам...

Снова ночь. Королева-мать призывает к себе Гамлета. Предстоит мучительная встреча. «Иду, скажите

королеве». И вот он опять один — наедине со своими страшными думами...

Теперь настал волшебной ночи час.
С кладбищ все мертвецы в разброде. Ад,
Ад ужасами дышит.

Он начинал монолог на средних нотах; вторую строку произносил он на нотах более низких, скороговоркой, как бы желая отделаться от вводного замечания и перейти к самому важному... И вдруг на слове «ад» протяжно, словно стон, звучал фальцет.

Мы уже говорили, что сцена с могильщиками уступала в выразительности и силе воздействия другим моментам роли. Зато в заключительном эпизоде поединка Дальский был великолепен. Виртуозно владея шпагой, он ритмически сочетал с ударами клинка отточенно острые реплики текста.

Из бесчисленных отзывов критиков хочется привести только один, суммирующий, на наш взгляд, впечатления зрителей. «Гамлет Мамонта Дальского,— говорит рецензент,— это полная жизненной правды фигура, синтезирующая все, что есть в человеческой душе чистого и загадочного, рокового и случайного, вечного и наносного.

На этой канве г. Дальский с щедростью истинного артиста и совершенством законченного художника расшивает богатейшие узоры. Вся гамма чело-

веческих страстей находит себе в Дальском исполнителя, не знающего трудностей. Дальский захватывает,— захватывает и не отпускает, пока не опустится занавес. Страдаешь страданиями Гамлета, мучаешься его сомнениями... Ум и обдуманность просвечивают в каждом движении, в каждом жесте артиста. Нечего и говорить, что искусством позы, жеста, вообще тем, что называется сценической техникой, он владеет в совершенстве. Богатство рассыпаемых им на каждом шагу деталей — изумительно. Это — ум, бьющий через край, талант, не знающий границ вдохновению». Рецензент заканчивает свой панегирик возгласом: «Это Шаляпин, это драматический Шаляпин, точно так же, как наш великий артист — оперный Дальский».[1]

Когда Дальскому предложили показать созданные им шекспировские образы за границей, он поморщился: «Я не могу, то есть я могу, но не хочу представить себе Шекспира во Франции. Да и Германия не лучше. Единственная страна, где можно играть так, как надо, этого северного варвара,— это Россия. Помните, как Муне-Сюлли кривлялся в «Гамлете», невозможно позируя и мелодраматически распевая перед Офелией... Нет, мой Шекспир остается тут со мною, в России.

[1] Гамлет — Дальский, «Новости дня», 1901, № 6519.

И он вынул из кармана миниатюрную книжечку.

— «Гамлет». Это постоянно со мною. «Быть иль не быть, вот в чем вопрос». Нет, мне быть с тобой, мой принц, только в России».[1]

В бумагах Дальского[2] сохранился черновик большой статьи под названием «Современный театр и его задачи», написанной в разгар первой мировой войны, вероятно, в 1915 году. Публичная лекция Ю. Айхенвальда «Отрицание театра», прочитанная в Москве весной 1913 года, вызвала множество откликов. Московское книгоиздательство писателей выпустило сборник «В спорах о театре», в который вошли статьи Вл. И. Немировича-Данченко, А. И. Сумбатова-Южина, ряда видных режиссеров и литераторов того времени. Несмотря на явную разноголосицу, все ополчились против Айхенвальда, голосуя «за театр!» Не остался в стороне от этих горячих споров и Дальский, его (неопубликованная) статья — отповедь отрицателю театра и вместе с тем пламенный гимн Шекспиру. «Из величайших умов человеческих Вильям Шекспир отдал всю свою жизнь и все свои силы театру — он был театр и театр был в нем». Для Дальского Шекспир — «величайший знаток человеческого сердца и жизни», создания которого

[1] О М. Дальском. «Рампа и жизнь», 1918, № 31—33.

[2] Рукописный отдел библиотеки Лен. отд. ВТО.

«переживут многие и многие поколения» и навсегда «сохранят свое значение для людей». От Греции сохранился навеки Гомер, Данте — символ объединения и величия Италии, Европу обессмертит Шекспир. В его творениях артиста покоряют и «невозмутимая глубина», и «спокойная жизнерадостная сила», в его искусстве «сказывается все величие человека», «проникновение в самую суть вещей», ибо «он велик, как мир». «Если бы мне,— продолжает Дальский,— предложили определить дарование Шекспира, я сказал бы, что это высочайшая степень ума, и полагал бы, что этим я сказал все». Как же могущественна сила театра, если величайший писатель «всего себя отдал такому делу, как театр». Театр призван решать важнейшие философские вопросы, отвечать «на заданную судьбою тему: человек и мир». Живописуя хаос жизни, театр заставляет звучать голоса рабьей покорности и злобы, «многообразно звучащие стоны, призывы, мольбы, лозунги, кличи», выражающие вечные взлеты человечества к идеалу. «Это миросозерцание, в какие бы формы оно ни отливалось, есть трагическое миросозерцание».

Современники были признательны Дальскому за то, что он, воплощая образы Шекспира, давал им возможность заглядывать в человеческие души через волшебное стекло своего мастерства.

# ПРОБЛЕМЫ МАСТЕРСТВА

*Романтик ли Дальский? Четыре «Т» актера. Приемы мастерства. Дальский на репетиции и на спектакле. Дальский — театральный педагог.*

## 1

«Типовое сходство» Мочалова — Иванова-Козельского — Дальского очевидно, но все же творческий облик трех трагиков глубоко различен. Хотя Ходотов и утверждает, что Дальский якобы преклонялся перед Козельским, который разжег его дарование, но по характеру своего таланта Дальский все-таки ближе не ему, а Мочалову.

С Мочаловым его роднит то страстное «кипение души», которое захватывало и потрясало зрителей, роднит их и высокого накала темперамент, бурно проявлявшийся как в жизни, так и на сцене, их умение — порою безраздельно — завладевать зрителем, дарить ему, говоря словами Белинского, незабываемые минуты «сладостных потрясений», а также бросающаяся в глаза неровность исполнения не только

в разных спектаклях одной и той же пьесы, но даже в пределах одного вечера.

Творчество Мочалова знаменовало собою переход от классицизма к высокой романтике и вместе с тем приближение к основам подлинного реализма. С. Т. Аксаков ставил актеру в большую заслугу «смелое введение простого разговора». В самом деле, Мочалов гениально сочетал естественность и простоту исполнения с пламенным вдохновением.

Называя Дальского преемником мочаловских заветов и традиций, мы тем самым как бы безоговорочно относим его к актерам романтической школы. Между тем это не совсем так. Правда, в манере исполнения всех трех трагиков бесспорно наличествует известная струя романтизма, однако в очень разной степени. Полнее всего она, конечно, ощущается в игре Мочалова, этого подлинно романтического трагика, и слабее всего у его последнего преемника — Дальского.

Если в какой-то степени можно подвести Дальского под понятие «романтический актер», в таких ролях, как Дон Карлос, Рюи Блаз, отчасти Фердинанд и немногих других, то как же быть с Незнамовым, Рогожиным, стриндберговским ротмистром, ролями чисто реалистического почерка? Не лучше ли говорить об актере-поэте, для каждой группы ролей

своего весьма разнообразного репертуара умевшего находить особый ключ, особую манеру исполнения. В этом разнообразии стилевых особенностей игры и заключается необычайность таланта Дальского, его тонкое ощущение своеобразия стиля данного автора, данного произведения.

Именно в поэтичности дарования и заключается сила его могущественного воздействия на зрителей. Обладая великолепной, виртуозной сценической техникой — об этом речь впереди,— Дальский утверждал, что актер с одной дрессировкой, актер, овладевший только мастерством «технического лицедейства»,— всего лишь «чиновник», а не «глашатай искусства». Он презирал ремесленничество и ненавидел рутину. Не понимая и не принимая творческого метода Московского Художественного театра, зачастую вступая в наивную полемику с великими реформаторами сцены, сам он — бессознательно и для себя незаметно — порою перекликался с основами их учения. Так, например, отрицая ремесло, он отвергал и искусство представления. Его идеал — добиться полного перевоплощения в изображаемое лицо, зажить жизнью сценического персонажа.

Дальский — трагик насквозь русский, хотя «коронными» его ролями и считались Отелло, Гамлет, Акоста. Но подлинный артист немыслим вне национ-

нальности. Поэтому Тальма — трагик французский, Сальвини — итальянский, Ирвинг — английский, Поссарт — немецкий...

Лучше всех специфическую особенность русского сценического стиля определил Вл. И. Немирович-Данченко: «Не надо забывать, что именно наше русское искусство обладает всеми качествами настоящего высокого и глубокого реализма — чертами, которых не могут охватить ни французская декламационность, ни немецкая напыщенность,— это самая глубокая простота, о которой мы так много говорим, и говорим не только по поводу театрального искусства и театральных произведений, но говорим по всем самым ярким видимостям нашей жизни, нашей широкой, громадной арены для возвышенных чувств и возвышенных образов».[1]

Чем же выделялся среди других трагических актеров Дальский, какое свое — новое слово суждено ему было сказать современникам?

Его творчество было насквозь реалистическим, подосновой ему служило чувство жизненной правды. Ознакомление с созданными образами, в особенности в классических произведениях, убедило нас в том, что, избегая романтической приподнятости и пафоса,

---

[1] Вл. И. Немирович-Данченко. Статьи. Речи. Беседы. Письма, т. I. М., «Искусство», 1952, стр. 172.

он лишь иногда, не будучи в ударе, прибегал к архаическим приемам «завывания», воплям и стонам. Но это были редкие исключения. Вообще же он стремился к простоте и естественности, наделяя свои трагедийные персонажи индивидуальными, конкретными чертами. Даже образы гениального Мочалова порою отличались — таково было время! — известной абстрактной отвлеченностью, обобщением характеров, у Дальского это всегда были живые люди. Он сделал следующий шаг к сценическому реализму, к «приземлению», очеловечению трагедийных персонажей.

Среди современников он имел завистников, но, пожалуй, почти не знал соперников: он уступал Гореву в лиричности, но намного превосходил его силой темперамента; Южин играл трагедии, но никогда не был подлинным трагедийным актером; трагики братья Адельгеймы играли только техникой; великолепный Орленев скорее неврастеник, чем трагик; Ю. М. Юрьев — откровенный продолжатель традиций не Мочалова, а Каратыгина; «я трагический актер в пиджаке»,— говорил о себе Леонидов, тем самым сознательно суживая свою сферу «трагического»; провинциальный трагик — гастролер Россов может быть зачислен разве что в число завистников, а уж никак не соперников...

Сценическим идеалом Дальского была Ермолова. Он преклонялся перед мастерством великих представителей направления Малого театра. А из артистов своего поколения он больше всего ценил Комиссаржевскую. Вот это, по его мнению, подлинные глашатаи искусства, обладавшие ценнейшим даром — жечь сердца раскаленным словом.

Признавая, что у Художественного театра есть своя «идея» — «устремление к динамике театра, к гармонии театрального бытия», Дальский все же восставал против «творимой легенды Камергерского переулка» с ее, как ему казалось, засилием режиссера, слишком зависимым и подчиненным положением актера.

Театры, где над индивидуальным творческим началом артиста превалировали выучка, муштра, Дальский презирал и называл казармами, а режиссеров-диктаторов фельдфебелями. К таким театрам относил он и МХТ.

«Когда я уходил со спектакля художественников,— говорил он,— мне казалось, что я присутствовал на великой феерии, где все было так приятно глазу, нервам, так приковывало внимание, но миг один — и волшебной сказки нет! А вот посмотришь Марию Николаевну, идешь домой, а там внутри все плачет от зависти к этому чародею и смеется от

радости, что есть Ермолова — и только одна Ермолова. Наша Мария Гавриловна (Савина) — большой художник, но что сокол Александринки в сравнении с орлом дома Щепкина?»

## 2

Среди старых театральных правил, входивших в неписаный свод законов сценического мастерства, основным было следующее:

Актер должен помнить четыре «Т», а именно:

Тон, Темп, Такт, Темперамент.

Мудрая заповедь! Досадно только, что в этом перечне забыты два главные «Т». Прежде всего, «Т» большое, прописное, заставочное, без которого и искусство не искусство и театр не театр,— это самоважнейшее «Т» — талант. Да и к чему все первые четыре без этого основного, пятого? Или, вернее,— первого.

Ну, а шестое, о котором старые актеры редко упоминали, заменяя его термином «вдохновение», это — Труд.

Дальский обладал всей этой шестеркой, и притом — в полной мере.

Бесспорный, огромный талант Дальского выдвинул его в ряды величайших русских трагиков, «та-

лант, сопредельный с гениальностью». Врач-психиатр В. В. Чехов, пораженный разносторонностью артиста, который блестящие импровизации чередовал с великолепной критикой военных походов и афоризмами об искусстве, записал: «Мы находимся в атмосфере гения. . .»

Если и не гения, то выдающегося, исключительного таланта безусловно.

Быть может, важнейшим признаком таланта служит темперамент — четвертое «Т» из старого списка. «Среди русских драматических актеров,— писал в свое время Кугель,— я не знал ни одного с таким мощным драматическим темпераментом. Был еще Горев — и то в своей молодости, но Горев был более лиричен, скорее «любовник», а не «герой». Дальский же был чистокровный драматический герой». И вот, что особенно важно, добавим мы к словам Кугеля, что не темперамент владел артистом, а он сам умел всецело подчинять себе этот темперамент и заставлял по желанию служить своим целям.

Вот пример.

Однажды, уже на склоне лет, Дальский нехотя играл в каком-то захудалом городишке, небрежно бросая реплики и всячески показывая, что играть он не в настроении. Кто-то, потеряв терпение, крикнул с галерки: «Когда же Дальский заиграет?!»

Дальский, словно его подстегнули, ответил: «Сейчас» — и мгновенно вошел в роль, которую только что играл спустя рукава. После окончания спектакля публика вынесла его из театра на руках.

М. М. Тарханов, по собственному признанию, многим обязанный выучке у Дальского, не считал его актером необузданного, стихийного темперамента: «Ему не был свойствен тот дурацкий темперамент, который идет на «а-га-га», на пустой крик. Его темперамент рождался в силу правильно осознанной мысли, правильно найденного чувства. Только такой темперамент и бывает настоящим. А сила темперамента, «градус» его зависит уже от индивидуальности».

Талант и темперамент сочетались у Дальского с шестым, важнейшим «Т» — трудом. Труд был хорошо знаком Дальскому. Человек образованный, он, работая над классическими ролями, самым тщательным образом штудировал историко-литературные материалы, в особенности русскую «шекспириану».

— Актер,— говорил Дальский,— должен быть энциклопедическим словарем всяких знаний, он должен быть всесторонне образован, иначе он не может быть хорошим актером.

Не пройдя никакой театральной школы и до всего доходя своим опытом, Дальский великолепно знал

цену труду. Он терпеливо, часами отрабатывал тот или иной сложный сценический прием и не успокаивался до тех пор, пока не добивался хорошего результата. Запершись в комнате, он перед зеркалом проверял позы, выверял жесты, походку воображаемого персонажа, вырабатывал пластичность движений, мимику, драпировался в плащ, играл кинжалом, неделями тренировался в фехтовании, манипулируя рапирой или шпагой, доводя до виртуозности свою внешнюю технику. Вот почему его исполнение неизменно отличалось скульптурностью поз и предельной выразительностью жестов.

3

Как часто в наши дни театральные деятели, не умея глубоко вникнуть в сущность учения Станиславского, считают его «систему» какой-то панацеей от всех сценических бед. Между тем сам ее создатель, великий реформатор сцены, постоянно подчеркивал, что кроме «системы» актеру нужно обладать всем, что составляет сущность каждого художника, а в этот комплекс, по его словам, входят: вдохновение (которое надо уметь вызывать в себе именно в час, означенный на театральной афише), художественный вкус, заразительность, обаяние, темперамент, хорошо

отработанная внешняя техника — движения и речи. Необходима настоящему артисту, разумеется, и выразительная наружность. А на одной «системе», учил Станиславский, далеко не уедешь.

Мы уже говорили о том, что природа щедро наградила Дальского выигрышными актерскими данными и что он умел в совершенстве владеть ими. Вот только насчет вкуса дело обстояло у него не совсем благополучно. Коробила в его облике (в быту) какая-то претенциозность, граничившая с крикливостью,— и в сверкающем перстне, и в эффектной булавке для галстука, и в трости с дорогим золотым набалдашником, и в восточном домашнем халате, и в чересчур шикарном костюме. Был во всем этом какой-то вызывающий актерский «шик», подчас даже дешевка.

Но все это только в жизни. А на сцене — безукоризненный рисунок роли, превосходный отбор художественных деталей. Впрочем, он иногда бравировал, играя почти совсем без грима, а в последние годы появляясь на сцене в случайном тряпье, взятом из костюмерной захудалого провинциального театрика.

И все же он — настоящий актер — покорял публику. Огромное сценическое обаяние определяло силу его воздействия на публику. Как часто зритель прощает обаятельному актеру то, что вписал бы в ка-

честве смертного греха в перечень недостатков необаятельного актера!

Вдохновение? К сожалению, многими театральными деятелями забытое и несправедливо дискредитированное в наши дни понятие! А разве мыслим без вдохновения настоящий мастер сцены? Тарханов вспоминает, что Дальский никогда не повторялся в спектакле дословно, «но всякий раз находил такие яркие краски, что смотреть его можно было без конца. Процесс такого внезапного обогащения роли был у него не осознанным процессом. Многое приходило к нему совершенно неожиданно (в минуты вдохновения! — *Г. К.*), и если бы он стал обдумывать это, то уж, наверное, не смог бы выполнить. Ведь бывает же так, что, играя, вдруг чувствуешь, как в тебе растет внезапно какая-то огромная сила, что в одну минуту вдруг удается вскрыть всю глубину роли. Такие минуты творческого просветления могут испытывать только подлинные таланты. Это высшие подъемы творчества».

Мамонт Дальский не играл, а жил на сцене, и эта его внутренняя жизнь выражалась прежде всего в его глазах. Что может быть убийственнее мутных, ничего не выражающих глаз актера!

Дальский редко механически произносил со сцены заученные слова роли. Он видел и чувствовал то,

о чем говорил, и глаза его поэтому властно гипнотизировали публику. Большие, темные, сверкающие, они зажигали сильнее слов. Он на деле осуществлял то, о чем писал Южин, требуя не игры глазами, а игры в глазах. В их блеске зрителя потрясало пламя страсти, в них отражались муки страдания, они излучали нежность любви... «Глаза Дальского забыть нельзя!» — восклицали очевидцы.

«У Дальского было много врагов в жизни,— остроумно замечает артист Горин-Горяйнов,— но у него не было врагов в зрительном зале».

Он покорял слушателей словом. Эту способность «гипнотизировать слушателей словом» отмечают буквально все, видевшие Дальского на сцене. Голосом он владел в совершенстве, превосходно читал стихи, блестяще сочетая ритмичность с простотой речи. Только иногда, раздосадованный до спектакля чем-нибудь, произносил он механически заученные слова. Чаще же всего звучала живая речь. Особенно в монологах,— вспомним хотя бы его исполнение знаменитого монолога Незнамова с медальоном. В нем не было решительно никакой «романтической приподнятости» — слова звучали убедительно, искренне, просто и доходили до сердца зрителей.

Всеми доступными ему выразительными средствами добивался Дальский полного перевоплощения



*М. В. Дальский*



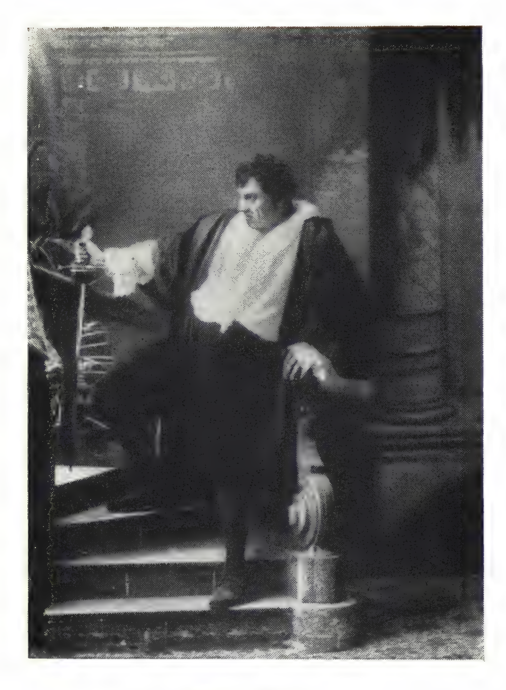
*М. В. Дальский, Ф. И. Шаляпин, В. В. Андреев и др.*
*1900-е гг.*



*Шейлок*
*«Венецианский купец» В. Шекспира. 1897 г.*



*Отелло*
*«Отелло» В. Шекспира. 1900-е гг.*



*Франц Моор*
*«Разбойники» Ф. Шиллера. 1900-е гг.*



*Кин*

*«Кин, или Гений и беспутство» А. Дюма. 1890-е гг.*



*Ротмистр*
*«Отец» А. Стриндберга. Конец 1890-х гг.*



*М. В. Дальский и А. И. Куприн.*
*1902 г.*

в изображаемое на сцене лицо. Конечно, иные образы настолько приближались к его человеческой личности, что давали повод утверждать, будто он играет самого себя. Это, разумеется, не так: ведь зрители все же видели на сцене не Мамонта Дальского, а Рогожина или Незнамова, хотя сквозь их черты и просвечивал облик самого артиста. Впрочем, такая «двойственность» — непреложный закон органической жизни актера на сцене: мы ведь всегда видим перед собою и знакомого нам актера, и вместе с тем верим в представляемый им в данной роли образ.

В двух-трех ролях (например, в Кине) наблюдается почти полное совпадение артиста с ролью. И все же Дальский никогда не выходил на сценические подмостки самим собой, не допускал подмены сценического образа своей индивидуальностью, подмены состояния и переживания действующего лица своим нормальным, «как в жизни», поведением. Он всегда подчеркивал, что творчество актера строится именно на *преодолении* исполнителем своего житейского самочувствия, на полном несовпадении своего настроения со сценическим самочувствием данного персонажа, «с психофизикой (как он говорил) изображаемого лица». Он доказывал, что «такое совпадение вредно, так как убивает *поэзию*

сцены (подчеркнуто мною.— *Г. К.*), получается заурядная житейская обывательщина, а не творческая категория».[1]

«Не велика честь,— говорил он,— переносить свое настроение, так сказать, в готовом виде на сцену, не велика заслуга играть самого себя». «Когда я прихожу играть Отелло,— признавался он,— у меня бывает такое настроение, что хочется всех грызть зубами, а ведь Отелло — сама олицетворенная нежность. И тогда мне — для контраста с личным настроением — хочется играть его ангельским блондином»...

Артистическим мастерством Дальского восхищались не только зрители, но и актеры, например Тарханов. «Это был актер,— говорил он,— который мог свободно провести громадную сцену, стоя на одном месте и держа руку так, что ею можно было любоваться. Мне случалось видеть, как актеры подражали ему, но у них никогда ничего подобного не получалось: они вскидывали рукой, как Дальский, но рука у них была мертвая, чужая».

Секретами мастерства Дальский овладел, разумеется, не сразу. Еще в половине 90-х годов рецензент отмечает в его исполнении недостатки, принесен-

---

[1] У М. В. Дальского. (Беседа.) «Раннее утро», 1907, 6 декабря, № 16.

ные из провинциальных театров, от которых он не мог, да, очевидно, до поры до времени и не очень стремился отделаться. Манера любоваться самим собой и с наслаждением слушать свою речь, свой голос лишала его исполнение искренности, и порой от самых горячих его слов отдавало холодным расчетом. Со временем артист устранил, поборол эти недостатки, и в более поздние годы критики единодушно свидетельствовали о его умении зажигать аудиторию словами.

Артистическая палитра Дальского богата самыми разнообразными красками. При безусловно доминирующих реалистических приемах исполнения, он иногда прибегал к средствам, заимствованным из несколько архаической техники — с одной стороны, и даже натуралистическим «трюкам» — с другой. Вот примеры того и другого.

В роли Уриеля Акосты он широко пользовался приемом речевого контраста, переходя от форте-фортиссимо на самое задушевное пиано, от слышимого в самых отдаленных уголках зала шепота — к громовым раскатам, воплям и стонам. Впрочем, технические приемы не были для него самоцелью; оправданные и точно мотивированные, они служили средством предельно яркого выражения внутренних переживаний.

А вот образчик натуралистического эффекта. В пьесе В. Крылова «Горе-злосчастье» он на сцене незаметно (под марлей) менял грим — белил лицо, что производило потрясающее впечатление в сцене смерти героя. Что ж, даже великие европейские артисты не брезговали такими приемами: повернувшись спиной к залу, Сара Бернар незаметно прикасалась к стоявшей на столе вазочке с глицерином — и зрители видели затем на ее глазах «настоящие слезы»...

Внутреннее слияние с образом персонажа всегда сопровождалось и внешним преображением артиста, в этом легко убедиться, посмотрев снимки Дальского в ролях, в особенности в таких острохарактерных, как барон в «Скупом рыцаре», шекспировский Шейлок и другие. В молодых ролях Дальский ограничивался минимальной гримировкой.

Подведем итог.

Как бы ни были разнообразны стили исполнения отдельных актеров-реалистов (а в их числе был бесспорно и Дальский), почва у всех у них одна и та же: это простота и правда, разумеется, правда поэтическая, одухотворенная, обогащенная смелым артистическим вымыслом, «богатой фантазией».

«У Дальского,— говорит Тарханов,— высокая техника сочеталась с необыкновенно развитой фантазией». И это, пожалуй, важнее всего.

4

Если Дальский не дружил с большинством актеров, то с режиссерами он кое-как ладил — они по существу не мешали ему работать. В театрах домхатовского периода образ вынашивался и рождался артистами самостоятельно, обычно без вторжения режиссуры в творческую лабораторию исполнителя. На репетицию приносили намеченное или уже найденное дома, поэтому до последних репетиций никто не играл «в полном тоне», не говорил «во весь голос». Так, например, Савина невнятно «бормотала» текст про себя, лишь изредка справляясь у партнера, что и как именно он будет делать в данном месте на спектакле.

В отличие от большинства своих партнеров, Дальский почти всегда репетировал полным тоном: ему важно было проверить себя, услышать звучание своего голоса, уточнить интонации, отработать все детали, а не только механически запомнить мизансцены.

Раз установленный рисунок роли он затем точно выполнял на спектакле, требуя того же и от партнера. После проверки на публике вносил, разумеется, необходимые исправления, создавал варианты, пока не овладевал ролью настолько, что мог свободно

импровизировать оттенки, переходы, даже на отдельных спектаклях по-разному истолковывать те или иные пассажи, как он это делал, например, в Гамлете.

Над ролями Дальский работал настойчиво, упорно, годами, пока не добивался окончательной, удовлетворявшей его отделки.

Репетиционная работа протекала, конечно, далеко не всегда слаженно и гладко. Возникали разногласия с режиссером, споры с партнерами. Об одном случае, чрезвычайно любопытном и характерном для манеры Дальского репетировать, рассказывает в своих неопубликованных воспоминаниях Евт. Карпов. Вот какой инцидент разыгрался на репетиции пьесы Вл. И. Немировича-Данченко «Цена жизни» в присутствии самого автора.

Дальский (он играл роль молодого юриста Морского, приехавшего узнать подробности и причины самоубийства своего старшего брата) почему-то закапризничал, а это с ним бывало нередко, и, против обыкновения, невнятно бормотал текст. Убоявшись провала, Немирович попросил Карпова отобрать у Дальского роль. Карпов, хорошо зная характер Мамонта Викторовича, сумел подстегнуть самолюбие артиста, пришедшего к нему с отказом участвовать в пьесе. Карпов не принял отказа. Тогда,

обиженный на драматурга и желая ему «отомстить», Дальский так захватывающе сыграл свою сцену, что несколько минут звучали рукоплескания присутствовавших на репетиции. Немирович,— рассказывает Карпов,— «пришел ко мне потрясенный, растроганный, вполне удовлетворенный исполнением Дальского».[1]

Карпов высоко ценил талант Дальского и пользовался его полным доверием. После одного пустячного инцидента, показавшегося, однако, Дальскому чрезвычайно обидным, даже оскорбительным, он писал Карпову: «. . .вся беда в том, что я не могу найти виноватого, так как Вы всегда начинаете или шутить надо мной, или у нас с Вами базар».[2]

Беда Дальского заключалась в том, что он ни разу на протяжении всей своей сценической карьеры не повстречался (да и не искал встречи!) с настоящим режиссером-художником, который, не приглушая его индивидуального дарования, приобщил бы его к подлинному театральному искусству.

На спектакле он не играл, а жил, растворяясь в образе представляемого лица. Поэтому играть с ним было и увлекательно интересно, и вместе с тем нелегко. . .

---

[1] Машинопись. Ленинградский театральный музей. К. П. 6376/4 б.
[2] Письма Дальского Е. Карпову. ЦГАЛИ, ф. 770, оп. 1, д. 1027.

Артистка Александринского театра В. А. Мичурина-Самойлова характеризует Дальского как неудержимую натуру, как человека всяческих неожиданностей и случайностей, притом крайне недисциплинированного. Особенно на репетициях. Ну, а на спектакле — другое дело! «На сцене,— пишет Мичурина,— Дальский буквально горел, и играть с ним было большим наслаждением. С исключительным мастерством он умел отвечать партнеру и «вызывать» его на диалог». Ей же мы обязаны рассказом о двух необычайно характерных случаях из их совместной игры — в трагедии Шиллера «Коварство и любовь» и в комедии Тирсо де Молина «Благочестивая Марта».

Луизу Миллер ей приходилось играть с разными партнерами. В сцене перед отравлением Фердинанд — Аполлонский просил ее подавать ему стакан лимонада, Дальский же только указывал на него жестом. «Как-то раз,— вспоминает она,— я ошиблась и подала Дальскому стакан. Он зашипел (он всегда шипел, когда злился) и шепотом произнес:

— Поставьте стакан.

— Не могу, поздно, берите,— отвечала я ему сквозь зубы.

Тогда он выхватил стакан из моих рук и выплеснул содержимое на пол. А между тем по ходу

действия нам следовало отравиться. Наступила долгая пауза. С напряжением я ждала, как он выйдет из создавшегося положения. Наконец Дальский вскочил, начал бегать по сцене и, схватив стакан, подошел ко мне со словами:

— Луиза, налей мне еще стакан лимонаду.

— Хорошо, налью, но имейте в виду, что больше не принесу,— раздраженно прошептала я в ответ».[1]

Другой случай еще интереснее. Дальский забыл подставить свою руку к щеке и вместо ложной пощечины получил оглушительный удар по лицу. Он рассвирепел и стал выкручивать партнерше руку. Оба разошлись по уборным молча, разозленные. Но уже через несколько минут Дальский вбежал к ней и бросился на колени со словами: «И все-таки я вас без памяти люблю!» Замечание Мичуриной, что он даже извиниться не может своими словами, он тут же парировал репликой: «Ну нет, если бы этого не написал Грибоедов, я бы сам сказал вам то же самое!»

Актеры боялись Дальского и не любили репетировать с ним. В самом деле, презирая дилетантизм и будучи сам во всеоружии блестящего мастерства, он, не стесняясь, высмеивал неуклюжих и бездарных

---

[1] В. А. Мичурина-Самойлова. Шестьдесят лет в искусстве. Л.—М., «Искусство», 1946, стр. 67—69.

партнеров. Так же боялись, впрочем, и Шаляпина. И оба они загорались и охотно становились учителями тех, в ком улавливали проблески дарования.

Постоянно игравшая с Дальским во время его гастролей в Киеве известная провинциальная артистка Л. И. Иртеньева-Зорина рассказывала автору о трагикомическом случае во время представления «Отелло». Иртеньева отличалась страшной близорукостью и скрупулезной добросовестностью. Перед Дальским она благоговела.

Спектакль шел отлично, прекрасно сыграл Дальский сцену убийства Дездемоны. Но вдруг уже мертвая Дездемона — Иртеньева спохватывается, что умерла не на той ступеньке лестницы, где было условлено на репетиции. Что делать? Это может спутать гастролеру все дальнейшие мизансцены, сорвать финал трагедии... И вот, недолго думая, сверхдобросовестная и честно удавленная Дездемона приподнимается и... вторично умирает на точно указанном ей месте! В зале гомерический хохот, покрывающий заключительные реплики Отелло.

Зная крутой нрав гастролера, все ожидали бури. Ничуть не бывало! Весело смеясь, он зашел к ней в уборную и демонстративно предложил занимать в дальнейших спектаклях только ее.

5

Очень характерен рассказ Тарханова о встрече с Дальским во время его гастролей в Минске. «Начались репетиции. Сам Мамонт Дальский на репетиции не приходил. Как он будет играть, знал заранее только режиссер, который соответствующим образом и строил весь спектакль. Работать в таких условиях было чрезвычайно трудно. Репетируя, режиссер говорил мне: «Когда он тут ляжет, вы тут сядете, когда он скажет: «Что ты говоришь», вы переставите табуретку». Я репетировал и не знал, о чем мне думать — о роли или о табуретке.

Однажды на репетицию «Гамлета» пришел Дальский взглянуть, каков из меня Горацио. Я прочел ему свой монолог. Вероятно, я читал очень скверно, потому что, когда я кончил, Дальский сказал: «Бандит ты, а не актер, сядь на мое место, я покажу тебе, что ты делал», и высмеял меня самым жестоким образом. Все хохотали, я же ушел из театра в совершенном отчаянии. Долго бродил я по улицам Минска. Наконец, во мне созрела решимость пойти и объясниться с Дальским. Он принял меня в гостинице. Вероятно, у него таких объяснений еще не было. Я так искренне выразил ему свое огорчение и обиду, что даже на него это повлияло. «Вы меня

высмеяли,— сказал я,— а вы лучше научите меня, ведь вам же неудобно играть с таким дураком». И Тарханов заканчивает свой рассказ так: «С тех пор Дальский стал моим учителем. Все роли, которые я играл с ним, он тщательно проходил со мной. В этой школе я получил очень многое. Я понял, что такое ритм, что такое управление своим телом, своими руками. У него я понял, что такое жест верный и неверный, оправданный и неоправданный, достаточно было на него посмотреть, чтобы все это стало ясным».

Случай с Тархановым — не исключение. К молодым актерам, в которых уже проявлялось природное дарование, Дальский подходил бережно, с совершенно не свойственной ему, казалось бы, деликатностью. В его совместной поездке с Комиссаржевской участвовал еще совсем молодой Н. М. Радин, впрочем, уже занимавший первое положение. Ему поручили роль Горацио в «Гамлете». Актеры не любят играть Горацио, эта роль считается невыигрышной, как говорится, «голубой». Вот что произошло, по словам одного из участников этой поездки. «Дальский сразу заметил, что Радин не очень доволен тем, что держит в руках объемистую тетрадку с ролью Горацио. С места в карьер Мамонт Викторович взял, что называется, в оборот бедного Колю.

Он наполнил таким глубоким содержанием свое объяснение роли Горацио, что этот образ проникся задушевностью, необыкновенной красотой взаимоотношения и дружбой с Гамлетом, что для актера стало понятным все значение этой роли в пьесе и ответственность, которую несет исполнитель. Задача облегчалась тем, что Дальский сумел всю дружбу Горацио с Гамлетом украсить такой поэзией, что исполнителю было уже легко полюбить этот благородный образ, в котором ярко заключены прекрасные человеческие качества, не затемненные придворными обычаями и этикетом».[1]

М. М. Тарханов акцентирует обучение внешней технике. Между тем главным было, разумеется, внутреннее раскрытие образа. Именно этому и обучал Дальский молодого Шаляпина, прошедшего, по его собственным словам, школу «дальчизма» в ту пору, когда Дальский, артист императорских театров, был в зените славы, а Шаляпин — еще только робким и скромным дебютантом. В знаменитых меблированных комнатах «Пале-Рояль» и прошел гениальный певец курс сценического мастерства у талантливого трагика, вскоре, впрочем, затмив своего учителя.

---

[1] М. П. Сазонов. Дальский. Рукописный фонд библиотеки Лен. отд. ВТО.

Вот как вспоминал об этом впоследствии сам Шаляпин: «Дальский жил в одном коридоре со мною. К нему постоянно приходили актеры, поклонники, поклонницы. Он охотно ораторствовал с ними, зная все на свете и обо всем говоря смело, свободно. Я внимательно вслушивался в его беседы».[1] А вот свидетельство дочери певца, Ирины Шаляпиной: «Читать стихи отец научился у М. В. Дальского и часто говорил мне: «Вот Мамонт Дальский, как прекрасно он декламирует, знает он какую-то «штуку» — тайну выразительного чтения».[2] О тесной дружбе и близости обоих артистов свидетельствуют сохранившиеся записочки, набросанные на лоскутах бумаги,— вот одна из них, никогда не публиковавшаяся: «Милый Мамонт. Проспав 602 года, я по обыкновению сегодня проспал прекрасное утро, в которое, может быть, мог бы достать билеты — но дело сделано — билетов нет. (Сейчас сказали гонцы.) — Сделайте что хотите и как знаете. А я Вас жду у себя в уборной.— Прошу Вас, будут или не будут у Вас билеты, приходите ко мне за кулисы и пойдем к Головину, после спектакля (наверх в декорацион-

---

[1] Ф. И. Шаляпин. Статьи, высказывания, воспоминания, т. 1. М., «Искусство», 1958, стр. 137.

[2] Там же, стр. 623.

ный зал), где я буду позировать этому художнику. Жду, обнимаю. Твой Федор».[1]

Когда восхищенная исполнением роли Грозного в «Псковитянке» М. Н. Ермолова спросила Шаляпина:

— Откуда у вас все это?

— Из «Пале»...— скромно пробурчал певец,— я там «дальчизму» обучался...

Вот несколько уроков «дальчизма», как о них рассказывают современники и сам Шаляпин.

— Что такое опера? — полупрезрительно говорил Дальский.— В опере нельзя играть Шекспира.

Шаляпин не поверил. Почему же нельзя? И стал пробовать.

«Когда я учил роль Мельника, Дальский предложил мне прочитать ему вступительную арию. Я прочитал.

— Мне кажется,— сказал Дальский,— ты неверно понимаешь характер Мельника. Это не вертлявый, бойкий мужичонка, а солидный, степенный мужик.— Я тотчас понял мою ошибку».

А вот как Дальский помог Шаляпину раскрыть образ Мефистофеля.

---

[1] Записка не датирована. Рукописный фонд библиотеки Лен. отд. ВТО.

«— Я здесь...— громко и зычно докладывает Шаляпин.

— Кто это здесь? — презрительно перебивает Дальский.

— Мефистофель!..

— А ты знаешь, кто такой Мефистофель?

— Ну как же...— озадаченно бормочет Шаляпин.— Черт!

— Сам ты полосатый черт.— Стихия!.. А ты понимаешь, что такое стихия? — Мефистофель, тартар, гроза, ненависть, дерзновения, стихия!..

— Так как же? — растерянно любопытствует Шаляпин.

— А вот... явись на сцену, закрой всего себя пледом, согнись дугой, убери голову в плечи и мрачно объяви о себе: «Я здесь».

Потом энергичным жестом руки сорви с себя плащ, вскинь голову вверх и встань гордо во весь рост, тогда все поймут, кого и что ты хочешь изобразить. А то обрадовался: «Я здесь», словно Петрушка какой-то!»

Затем последовала «лекция о скульптуре в опере, о лепке фигуры в музыкальных паузах, на медленных темпах речи...»

Многому научился Шаляпин у Дальского.

Быть может, именно у него заимствовал он то

основное правило, которым в дальнейшем руководствовался: думать надо всю жизнь, а работать на сцене полчаса.

Оба они не любили сценических репетиций. Они приносили на сцену плоды долгих размышлений, результаты большого труда.

Мамонт Дальский — единственная в своем роде, неповторимая артистическая индивидуальность. Нельзя ограничиваться знакомством с творческим методом двух-трех, хотя бы даже гениальных мастеров сцены. Учиться следует у актеров самых разнообразных школ и направлений. Обогащает нас и ознакомление с таким великолепным, своеобычным артистом, каким был Мамонт Дальский.

## ТРАГЕДИЯ ТРАГИКА

*«Король богемы». Последние скитальчества.*
*Война 1914 года. Февраль—Октябрь.*
*Развеянные легенды. Эпилог.*

### 1

Наступила пора столыпинской реакции. Характеризуя это время, В. И. Ленин подчеркивает царившие в рядах интеллигенции «шатания, разброд и распад».[1] Десятилетие между двумя революциями М. Горький, как известно, охарактеризовал как самое позорное в истории русской интеллигенции.

В годы после поражения первой революции в творчестве Дальского явственно обозначаются черты упадка. Он совершенно перестает работать над новыми ролями — исключение составляют только два образа, созданные в 1914 году в им же написанной пьесе «Позор Германии».

Все больше отдается он во власть каких-то эфемерных денежных комбинаций. Вдруг становится по-

---

[1] В. И. Ленин. Собр. соч., изд. 4, т. 15, стр. 3.

мещиком, приобретя землю где-то в Сигнахи на Кавказе. Затем, проигравшись до нитки и не будучи в состоянии расплатиться с долгами, переезжает из города в город, скрываясь от кредиторов. То тут, то там появляется как гастролер, если не совсем пережививший свою славу, то все же определенно клонящийся к закату. Он не переходит на характерные роли, а трагедийные ему уже не под силу. Сообщения о нем все чаще и чаще появляются не в критических рецензиях, а на столбцах скандальной хроники.

Рисуя портрет П. Орленева, Кугель утверждает, что отход от театра ансамбля «в девяти случаях из десяти есть начало разложения и гибели всякого дарования, как бы оно ни было значительно». Такая участь постигла и Мамонта Дальского. Он был сыном артистической богемы. Нынче и само-то это слово мало кому что говорит. Под ним подразумевают деклассированную часть интеллигенции в капиталистическом мире — художников, литераторов, артистов.

На рубеже двух столетий в ее среде зачастую вращалось, «варилось» и даже формировалось множество художников сцены.

Другой русский странствующий трагик, только значительно меньшего калибра, нежели Дальский,—

Н. П. Россов назвал Дальского «неподражаемым королем богемы», высшим проявлением театральной богемы, со всеми ее достоинствами и недостатками. А могла она похвастать и достоинствами, ибо была богата талантами. Достаточно вспомнить того же Орленева, Ходотова, близки к ней были и Куприн, и молодой Шаляпин, и Рощин-Инсаров.

Артистическую богему отличала еще одна существенная черта. Гнездился в ней дух некоего романтического бунтарства, даже политического протеста, но протест этот носил ярко выраженную субъективную, анархо-индивидуалистическую окраску.

Тогдашнюю русскую буржуазную интеллигенцию разъедал червь крайнего индивидуализма. Об этом замечательно сказал В. И. Ленин: «Никто не решится отрицать, что интеллигенция, как особый слой современных капиталистических обществ, характеризуется, в общем и целом, именно индивидуализмом и неспособностью к дисциплине и организации».[1] В личности Дальского крайний индивидуализм сочетался с клубком внутренних противоречий, а неспособность к организации и дисциплине самым пагубным образом отразилась на его искусстве.

---

[1] В. И. Ленин. Соч., изд. 4, т. 7, стр. 248.

Набрасывая портрет Дальского, Кугель пишет: «При всей бессмысленной изломанности характера, при всем великом беспутстве, в Дальском было и что-то детское». И добавляет: «Его считали надменным, нахальным, дерзким. Да, все это было. Но я его знавал и видел нередко очень простым, очень мягким и очень податливым. К нему надо было уметь подойти. К нему, однако, никто за всю жизнь не сумел подойти и раздуть огромные возможности этой далеко не ординарной личности». Думается, что Кугель прав: ведь недаром же с Дальским дружили Шаляпин и Куприн, Ходотов и Юрьев, Комиссаржевская и Горин-Горяйнов.

Как бы то ни было, а в эти годы его выступления свидетельствовали об упадке его таланта и успеха. Он позволяет себе играть спустя рукава, все чаще проводя ночи за игорным столом.

Так растрачивал он свой талант. Появилась эпиграмма:

За грудой золота в погоне
К Шекспиру он утратил пыл,
Мечтает Мамонт о Мамоне,
А Мельпомену позабыл!

По суровому, но справедливому слову Кугеля, «падения Дальского были отмечены печатью улицы и тем более отзывались обыденщиной и тривиаль-

ностью, чем дальше он уходил от искусства. Забытый бог театра мстил ему — пошлостью»...

Это так, но только, может быть, вместо «забытый» следовало бы сказать «оскорбленный».

Станиславский учил любить не себя в искусстве, а искусство в себе. Для Дальского его личное «я» всегда было превыше всего. Вот почему он в своих скитаниях в качестве провинциального гастролера постепенно растерял себя или, по меткому выражению критика, «промотал свой талант». Это очень точно сказано: промотал талант...

Искусство ревниво, оно требует от художника полной самоотдачи. «Сцена — моя жизнь»,— любила говорить Савина, подчеркивая, что вне театра для нее нет жизни. Иначе думал Дальский. Он иногда совершенно забрасывал сцену.

— Вы совсем забыли о театре, перестали служить искусству, — упрекали его друзья.

— Я никогда и не служил искусству,— заносчиво отвечал Дальский.

— Как так?

— Не я служил сцене, а сцена служила мне — средством проявить себя!

А ведь в это же самое время он вынашивал утопические планы создания своего — Образцового театра!..

«Странный он был человек,— рассказывает в своих «Записках» близко знавший его Ю. М. Юрьев.— В нем уживалась масса противоречий, и противоречий в высшей степени крайних. В нем были сильны и добрые начала, к которым он временами сильно тяготел и любил отдаваться им, а наряду с этим — преступная порочность... Он обладал выдающимся талантом и мятущейся душой. Его своеобразная прихотливая натура не укладывалась в рамки установленных канонов». Подчеркнув его стремление разрушать эти установленные каноны, Юрьев тут же продолжает: «При этом он всегда куда-то рвался, куда-то стремился, никогда не довольствовался настоящим, не знал, как и где применить свои силы».

Зачастую этот избыток силы находил выход в крайне непривлекательных формах: то он пускался в какие-то фантастические «деловые» авантюры, неизменно заканчивавшиеся жесточайшим финансовым крахом, так как трагик Дальский был начисто лишен практической жилки, то неделями проводил дни и ночи за карточным столом, то «уходил в политику», безнадежно завязая в паутине анархических теорий. Трагедия трагика заключалась в том, что, оторванный от передовых слоев общества, крайний индивидуалист, он не чувствовал сдерживающей, направляющей крепкой руки и, по сути дела, плыл

по течению, зачастую отдаваясь во власть своих дурных наклонностей, своего беспорядочного бунтарского нрава.

## 2

Ни одному гастролеру, разумеется, не было смысла окружать себя крупными артистическими дарованиями. Не были излишне разборчивы в этом отношении ни Орленев, ни братья Адельгейм, но Дальский превзошел их своей невзыскательностью. Газетные отзывы о его провинциальных спектаклях до отказа насыщены протестами против совершенно беспомощных и лишенных какого-либо дарования ремесленников, кое-как подыгрывавших гастролеру. К этим бездарностям он относился с величайшим пренебрежением, обзывая их разбойниками, бандитами, никак не стесняясь в выражениях.

Но, встретив отпор, он сразу менял тон, с культурными и одаренными партнерами обычно держался корректно, хотя и холодно. И все-таки в любой момент и по малейшему, самому незначительному поводу мог разразиться безобразный скандал.

Судя по воспоминаниям участников ее гастрольных поездок, М. Г. Савина держалась в своих турне с товарищами-актерами совершенно иначе, нежели

в стенах петербургского театра. Строгую официальность сменяли общительность и простота, искренность и веселость. Забыв о своем положении премьерши, она могла беззаботно смеяться и даже дурачилась больше всех.

Совершенно иная атмосфера царила в гастрольных ансамблях Дальского. Вот, например, свидетельство артиста М. П. Сазонова, дважды участвовавшего в его поездках, в 1900 и 1902 годах: «Я был поражен разношерстностью всего состава труппы. Наряду с прекрасными, высококвалифицированными актерами здесь были какие-то полуграмотные и даже подозрительные субъекты, мало отвечающие самым скромным требованиям, которые можно предъявить актеру». Репетиция началась в отсутствие М. В. Дальского, за него репетировал администратор Шильдкрет, который и указывал актерам места. «На вторую (и в то же время последнюю репетицию) пожаловал к двум часам, вместо одиннадцати, сам Дальский. И вот тут началась потеха: «Бандиты, бродяги, разбойники» — посыпалось по адресу второстепенных оробевших лицедеев. Гастролер издевался над партнерами самым утонченным образом: обняв молодого актера, он вкрадчивым тоном уверял его, что в голове у него не мозги, нет, а сено, в лучшем случае солома. Женщины также не были

оставлены без внимания: грубости и издевательства сыпались в изобилии и по их адресу. Но самое ужасное, что и на спектакле такая музыка не прекращалась — завернувшись в плащ или просто повернувшись к публике спиной, Дальский во время реплик актеров также обильно награждал их всякими лестными эпитетами, причем надо заметить, что очень часто все эти эпитеты актеры должны были переносить совершенно незаслуженно». В конце концов Сазонов не выдержал и хотя лично с ним Дальский и был абсолютно вежлив, попросил освободить его раньше срока.

Сбежал из «дела» Дальского и брат М. П. Сазонова, известный артист и режиссер П. П. Сазонов. В беседе с автором этих строк он нарисовал такую же неприглядную картину атмосферы, царившей во время гастролей Дальского в 1908 году в Баку. Там произошел следующий курьезный инцидент. Дальский поссорился с дирижером. Идет «Гамлет». Сцена на кладбище. Должен звучать траурный марш на вынос гроба с телом Офелии. А музыки нет.

— Играйте марш! — шипит за кулисы, где помещается оркестр, помощник режиссера.

— У нас нет нот,— отвечает дирижер.

— Ну, так играйте без нот что-нибудь медленное.

Под гомерический хохот публики оркестр в затя-

нутом темпе сыграл русскую песню: «Эх, Настасья, эх, Настасья, отворяй-ка ворота! . .»

Вот еще случай, характеризующий художественно-творческую атмосферу «театра Дальского». В спектакле «Молодость Иоанна Грозного» актер опоздал на выход. Пауза. Тогда Грозный — Дальский «сходит с трона, через всю сцену идет в кулису, берет за шиворот опального боярина, выбрасывает его на сцену и преспокойно возвращается на тронное место и продолжает пьесу». «Такие происшествия,— добавляет рассказчик,— в тех или иных вариантах бывали на каждом спектакле».[1]

В 1913 году Дальский помещает в «Новом времени» следующее сообщение: «Меня разыскивают, а я уже давно нашелся: я здесь, я в Одессе. Спешу обрадовать судебного следователя, утереть слезы моих безутешных кредиторов и успокоить даже судебных приставов, несмотря на то, что из всех, занимавшихся описанием меня, они наименее даровиты, так как описывают только мои мелочи, не понимая, что задача искусства воспроизводить яркое и типичное. . .» [2]

Вот еще две хроникальные заметки — их, к сожалению, можно было бы привести во множестве.

---

[1] Мемуары М. П. Сазонова. Рукописный фонд. Лен. отд. ВТО.
[2] Цитируется по журналу «Театр и искусство», 1913, № 29.

1907 год. Одесса. Объявленная на 16 июня гастроль М. В. Дальского не состоялась. Дальский застрял в Елисаветграде. В «Одесских новостях» читаем: «Поезд из Елисаветграда выходит в 3 часа ночи, а г. Дальский после спектакля отправился на вокзал «ужинать». Казалось бы, что до 3 часов ночи можно было бы успеть «отужинать» как следует; г. Дальский, однако, не успел... и опоздал на поезд. Сбору было около тысячи рублей. Деньги были, конечно, возвращены. Итак, ужин обошелся г. Дальскому в тысячу рублей...» [1]

1910 год. Проскуров. «Отец» — грандиозный успех. А затем грандиозный провал в пьесе «Бог, Человек и Сатана». Все же гастролера вызывали. А он, обидевшись на публику, вместо себя выпустил «на поклон» свою собаку, наградившую публику пронзительным лаем...

С каждым годом все явственнее проступают признаки падения таланта.

1910 год. Кишинев. Партнерша Дальского — известная провинциальная актриса М. И. Велизарий. Идет «Отелло». «Когда Дальский по своему обыкновению схватил Яго за шиворот, поволок на авансцену и завопил: «Крови!», в зрительном зале раз-

[1] «Театр и искусство», 1901, № 29, стр. 550.

дались смешки. Я внимательно взглянула на Дальского и была поражена, нет — подавлена. Неужели этот обрюзгший, с солидным брюшком и дико вопящий Отелло — тот самый король гастролеров, путь которого по России был усыпан цветами? Да, конечно, Дальскому как актеру — конец».

Прошло еще несколько лет. Дальский играет маркиза Позу в Суворинском театре в столице. Ю. М. Юрьев идет, чтобы оживить в памяти свои впечатления от игры Дальского в этой его любимой роли. Его ожидает горькое разочарование. С сожалением вспоминает эти минуты Юрьев. Очевидно, Дальский уже не мог воплощать образы своих любимых героев так, как он это делал в пору артистического расцвета.

В эти годы, запутавшись в «делах», а потом и в политике, все больше отходя от служения искусству, Дальский переживал глубокую душевную драму, маскируя ее шумной бравадой и нелепыми выходками. Среди огромного вороха статей, фельетонов, интервью и заметок, рисующих знаменитого трагика этаким несусветным театральным монстром, есть одна, принадлежащая самому Дальскому. Вот она.

— Ах, милый мой друг,— говорил он,— как в конце концов мы, артисты,— одиноки. Я не менее одинок, чем Вера Федоровна (Комиссаржевская.— *Г. К.*).

И в особенности это дает себя знать после театра. Вот когда снимаешь грим и превращаешься в простого смертного. Мне иногда хотелось бы умереть на сцене, хоть в поддельной, но королевской мантии. Ну, шутом королевским... Высшая смерть для актера — это на сцене. Говорить монолог Шекспира и умереть. Но смерти бывают так неожиданны, случайны...

Смерть подстерегла его на ступеньке московского трамвая... Но настигла она его еще только через несколько лет.

## 3

Несмотря ни на что, энергия и предприимчивость не покидают Дальского. Громкий успех заграничных гастролей Савиной, потом Орленева, блестящие «русские сезоны» в Париже, мировая слава Шаляпина — все это наводит его на мысль показать свои лучшие роли на сцене зарубежных театров. И вот он отправляется в 1912 году за границу для выяснения возможности гастролей в Европе. Сначала, разумеется, Париж, переговоры с известными импресарио (антрепренерами), потом Ницца, пленительная французская Ривьера, ну, а там — как же не заглянуть в Монте-Карло, не попытать счастья на рулетке...

И повторяется судьба многих тысяч азартных игроков: сначала огромный выигрыш, а затем — затем все спущено до последнего сантима, возвращение на родину без гроша в кармане и — что еще досаднее — без ангажемента на гастроли.

В том же 1912 году он женится на совсем юной поклоннице его таланта Раисе Александровне Безоборкиной. Молодая жена сопровождает артиста в его скитальчествах как начинающая актриса Райская, а затем играет на сцене и снимается в кино под фамилией Мамонтова, приняв этот псевдоним уже после смерти мужа. В 1913 году у Дальских родилась дочь, которой дали имя героини «Бесприданницы» Островского — Ларисы.

Женитьба несколько остепенила Дальского. Перебродило «вино молодости». Ему уже сильно за сорок, вернее, «под пятьдесят». Настала пора угомониться, войти в берега. Теперь Дальский — семьянин, любящий отец, верный муж. По-прежнему крепкая дружба с Шаляпиным. Никакой богемы. Он даже делает попытку сменить кочевой образ жизни на оседлый.

Где же осесть? Конечно, не в провинции. Он принимает решение поселиться в Петербурге, благо как раз в это время А. К. Рейнеке затевает создание нового театрального дела в так называемом

Панаевском театре на набережной Невы. Здание заново перестроено, отремонтировано, главным режиссером приглашен хорошо знающий Дальского Евт. Карпов. Для первого выхода знаменитого трагика назначен «Отелло». Казалось бы, наметилась перспектива постоянной работы в новом столичном театре. Но и этому плану не суждено стать реальностью. Виною, как обычно, строптивый нрав артиста. Придравшись к оттяжке открытия сезона, Дальский предъявил Рейнеке огромный иск в 50 тысяч рублей, дирекция же, в свою очередь, обвинила его в срыве спектакля «Отелло». Судебное разбирательство затянулось до 1914 года, а там грянула война.

На объявление войны Дальский откликнулся драмой «Позор Германии» («Культурные звери»), сочиненной совместно с неким П. Корсаковым.

Пьеса разделяется на две части. Первое действие — это как бы пролог: заседание германского военного совета. Немецкие генералы собираются «стереть в порошок русских дикарей, загнать их в пределы Сибири, показать им непобедимую мощь германского народа». Они не сомневаются в успехе, и только старый Пфальц на коленях, со слезами на глазах умоляет их не затевать войны с русскими, предвещая в противном случае гибель Германии. Вспомним, что это же предостережение делал не-

когда своим соотечественникам «железный канцлер» Бисмарк. Но мольба Пфальца не находит отклика в умах немецких военачальников.

Дальский произносил огромный монолог Пфальца с потрясающей силой, успех его в характерной роли старого немецкого генерала мог сравниться только с его «молодыми» победами. Дальский, свидетельствовал рецензент, «знает секрет драматического бельканто, и вот почему в первом акте «Позора Германии» его почти двадцатиминутный монолог театр слушает с неослабевающим вниманием. Дальский умеет захватить зал и держать его в напряжении и силой своего крепкого, здорового и красивого тона, и настоящим огнем темперамента».

Содержание следующих за прологом трех актов довольно примитивно. Попавшие в плен русские подвергаются издевательствам и насилиям. Дальский изображал композитора Рославина, невеста которого становится жертвой домогательств немецкого офицера. Рославин срывает с немца погоны. Дуэль. Оба убиты. Врываются казаки. Офицер приказывает никого не трогать: «Россия слишком сильна, чтобы мстить. А русский народ слишком велик, чтобы быть жестоким».

Написанная наспех, пьеса была сыграна ансамблем собранных Дальским артистов сначала в

провинции, затем, в конце 1914 года, на сцене суворинского Малого театра в Петрограде и, наконец, в Москве. Отзывы о пьесе были разноречивы — и резко отрицательные, и восторженные. Но чрезвычайно хвалебны были отзывы об исполнении Дальским двух центральных ролей. Видимо, именно блестящей игрой Дальского и объясняется успех «Позора Германии» — две эти роли стали его артистической лебединой песней, последним всплеском его огромного трагедийного дарования.

Все чаще берется он в эти последние годы за перо, сочиняет еще одну пьесу — «Титулованный разбойник» (иначе «Принц фон Крон»), но ей не суждено было увидеть свет рампы.

В эти же годы он пытается подвести итоги своим многолетним раздумьям о театральном искусстве, яростно обрушиваясь на весь строй буржуазного театра, на хищных дельцов-антрепренеров, горячо ратует за реалистический, близкий и нужный народу театр. К сожалению, только незначительная часть этих его статей была опубликована — статья «Театр и его жрецы» еще при жизни автора в органе «анархистов-коммунистов» «Свободная Коммуна» весной 1918 года, а четыре других в «Новой петроградской газете» вскоре после смерти Дальского.

4

Жизнь Дальского овеяна густой пеленой легенд о его фантастических похождениях. Эти сенсационные россказни и слухи могли бы дать обильный материал для увлекательного романа приключений. В них крохи правды обволакивались ворохами вымыслов.

Еще во время русско-японской войны в дальневосточных газетах появились сообщения о привезенных им для спекуляции вагонах каких-то товаров! Дальский ворвался в редакцию и изорвал экземпляры газет с клеветническими статьями. Впоследствии он жаловался, что устал бороться и опровергать всевозможные инсинуации, появлявшиеся на столбцах газет. Но если до Февральской революции подобного рода сведения появлялись только случайно, время от времени, то в семнадцатом году, в послефевральские дни, хлынули совершенно ошеломляющим потоком сенсационные «разоблачения» новых подвигов этого российского Калиостро, как его умудрились назвать в одном из некрологов.

Дальский — глава петроградских анархистов.— Дальский захватил дворец герцога Лейхтенбергского! — Группа анархистов во главе с известным трагическим актером Мамонтом Дальским разместила

свой штаб на даче бывшего царского сановника министра Дурново на Полюстровской набережной.— Анархисты экспроприировали... Дальский экспроприировал...

Имя Дальского склонялось на все лады.

Кто не читал необычайно ярких страниц, которые А. Н. Толстой посвятил анархическим похождениям Дальского в романе «Хождение по мукам»? Талантливый писатель оказался целиком во власти тех россказней и сенсаций, которыми тогда была овеяна личность трагика, «чье имя, по словам романиста, в недавнем прошлом гремело не менее звучно, чем Росси». Толстой описывает ночные оргии, баснословные кутежи и азартную карточную игру артиста. Не скупясь на краски, рисует он фигуру Дальского-анархиста. «Мрачное, точно вылитое из бронзы лицо, на котором страсти и шумно прожитая жизнь, как великий скульптор, отчеканили складки, морщины, мешки под нижними веками, решительные линии рта, подбородка и шеи, схваченной мягким грязным воротничком». В Москве «он почувствовал гигантскую трагическую сцену и захотел сыграть главную роль — что-нибудь вроде «Братьев разбойников». Со всей убедительностью гениального актера он заговорил о священной анархии и абсолютной свободе, об условности моральных принципов и праве каждого

на все». Захватив здание московского купеческого клуба, он якобы объявил его Домом анархии. Дальше следует одна из самых эффектных сцен этой эпопеи: «Стоя в окне, он говорил перед народом, и вслед за его античным жестом вниз, во двор, в толпу, летели штаны, сапоги, куски материи, бутылки с коньяком», все это, очевидно, из экспроприированных у буржуев или государства богатств и излишков.

Великолепная картина! Ее портит только одна «деталь»: в ней нет ни на волосок правды. Это от начала и до конца чистейшая авторская фантазия. Романист, разумеется, имеет право на вымысел, но нельзя не посетовать на то, что он, быть может нехотя, все же очернил образ большого, талантливого артиста.

Что же было на самом деле?

Начнем с Петрограда. 1917 год. Летом слухи о его похождениях достигли апогея. А сам герой этой «рокамболевщины» в это время преспокойно отдыхал с семьей в Гунгербурге, неподалеку от Нарвы, родного города его жены, и даже не помышлял ни о каких экспроприациях. На газетную шумиху он ответил письмом в «Петроградской вечерней газете» — его заголовок исчерпывает смысл статьи: «Я чист и хочу быть чистым».[1] В другой

[1] «Петроградская вечерняя газета», 1917, № 28.

статье, опровергая возводимые на него клеветнические обвинения, он заявлял, что разделяет «чистое учение анархистов», то есть философию анархизма, «те возвышенные, полные внутренней красоты и правды идеи, устанавливающие счастье и благо для каждой личности и для масс».[1]

Анархизм представляет собою крайнее выражение идеологии мелкой буржуазии и известных слоев деклассированных элементов. «Миросозерцание анархистов,— писал В. И. Ленин,— есть вывороченное наизнанку буржуазное миросозерцание».[2]

Широкую известность в России приобрела книга одного из основоположников анархизма Макса Штирнера «Единственный и его собственность» (1845 г.). Автор превозносит этого «единственного», великолепное «я» которого восстает против всего, что его стесняет. Штирнер проповедует «вселенский бунт» независимых «эгоистов-собственников», союз которых и создаст в будущем идеальное общество свободных человеческих личностей.

Разве могли не захватить эти идеи такого бунтаря-индивидуалиста, как Мамонт Дальский? В книгах Прудона, Бакунина и Кропоткина он также находил обоснование своих мятежных дум и устремле-

---

[1] «Петербургский листок», 1917, 27 апреля.
[2] В. И. Ленин. Соч., изд. 4, т. 10, стр. 55.

ний. Как и анархисты, он требовал и ждал немедленного уничтожения государства — главного врага, порабощающего человеческую личность. Анархисты отрицали классовую борьбу и не понимали, что путь к идеальному обществу пролегает через ряд этапов — диктатура пролетариата, социалистическое государство, коммунизм. Они требовали немедленного уничтожения государства в любой его форме. Мы помним, как в канун первой русской революции Дальский доказывал, что безразлично — монархия или республика. Все это одинаковое зло. Никакого государства — свободный союз свободных индивидуумов! Его создаст всемирная революция, которая (Дальский был в этом совершенно уверен) «должна начаться в самом непродолжительном времени». Но вместе с тем он решительно осуждал как неразумные «единичные акты насилия, захваты и присвоения со стороны отдельных лиц и групп», которые только вносят «хаос и беспорядок».[1]

Произведенный у него на квартире обыск в Петрограде, как явствует из официального документа, «результатов никаких не дал».[2] В «Известиях Совета рабочих и солдатских депутатов» было

---

[1] «Петербургский листок», 1917, 27 июня.

[2] Справка следственной комиссии. Исполком райсовета Петроградской стороны, 18 ноября 1917 года. Рукописный фонд Лен. отд. ВТО.

помещено следующее опровержение: «Военно-Революционный Комитет заявляет, что все газетные сообщения об аресте известного артиста Мамонта Дальского и якобы производящемся о нем следствии являются вымышленными. Никаких дел в следственной комиссии нет, и Военно-Революционный Комитет приказа об аресте Дальского не отдавал».[1] Мало того: на слухи об аресте Дальского откликнулась группа анархистов, заключенных в тюрьме «Кресты». Они заявили: «Мамонт Дальский никакого прямого или косвенного участия в наших делах не принимал. Его мы знаем только как артиста и не знакомы лично, а потому появившиеся заметки есть плод низкой клеветы разваливающейся буржуазной клики, пущенной в целях провокационных». Письмо заканчивается призывом к товарищам, находящимся на воле, и участвующим «в различных актах этого характера присоединиться к... понятному чувству глубокого возмущения и гласного протеста».[2]

Так закончилась петроградская эпопея Дальского при Временном правительстве. Мы не располагаем точными данными, дающими возможность определить его отношение к Октябрьской революции. Вероятнее всего предположить, что оно было горячо

---

[1] «Известия», 1917, 3 июня.
[2] Библиотека Лен. отд. ВТО.

сочувственным, хотя сумбур анархических бредней и не давал ему возможности трезво оценить обстановку. В ночь с 11 на 12 апреля 1918 года подверглась разгрому московская организация «анархистов-коммунистов». На этот раз потребовалась неделя для выяснения непричастности Дальского к экспроприациям. Сохранился адресованный коменданту гостиницы «Националь» документ за подписью Ф. Дзержинского, аннулирующий «распоряжение об аресте члена Всероссийской Федерации анархистов-коммунистов Мамонт-Дальского».[1] Таким образом, он был полностью реабилитирован в глазах советской общественности и продолжал печатать статьи в газете «Свободная коммуна», в которых развивал свои взгляды со ссылками на мысли и высказывания Кропоткина, Льва Толстого, Бакунина. «Счастье личное — вещал он — есть счастье масс», или, что то же, «счастье масс есть счастье личности»; «что ты спрятал и сохранил для себя, то ты потерял, а то, что отдал ближнему, то приумножил и никогда не потеряешь»... Кто знает, быть может, он уже стоял на пороге постижения истины, на пути преодоления своего анархического индивидуализма, быть может, он нашел бы в себе силы включиться в поток

---

[1] Библиотека Лен. отд. ВТО.

новой жизни, если бы судьба его не оборвалась так рано, так случайно-нелепо и так трагически...

8/21 июля 1918 года в Москве, у Никитских ворот, сорвавшись с подножки переполненного вагона, он погиб под колесами трамвая. Труп едва опознали.[1]

Хоронили Дальского в Петрограде, на кладбище Александро-Невской лавры, ныне Некрополь мастеров искусств, где покоится прах Асенковой и Комиссаржевской, Давыдова и Юрьева.

Народу собралось у могилы совсем немного. Сочувственно откликнулись на трагическую гибель товарища артисты Малого театра — Ермолова, Южин; среди бывших александринцев царила растерянность; почему-то ожидали выступления анархистов. Никакого выступления, разумеется, не состоялось, тем не менее тревожные слухи заставили многих в те напряженные дни лета 1918 года остерегаться возможных инцидентов. К тому же никто не был оповещен о времени похорон. Поэтому в церемонии приняли участие только ближайшие друзья артиста — создатель оркестра русских народных инстру-

[1] И по сей день продолжают создаваться легенды вокруг имени Дальского. В книге «Московские зори» (1954) Л. Никулин передает слухи о Дальском — вожде анархистов и ордере на его арест, а другой автор — А. Арго даже вложил в руки падающего под колеса трамвая Дальского... целую «коробку драгоценных камней»! (См. его кн.: «Звучит слово», М., Детгиз, 1962, стр. 5).

ментов В. В. Андреев, певец И. В. Тартаков, его бывшие партнеры по императорской сцене — Ведринская, Потоцкая, Юрьев...

Узнав о катастрофе, стоившей Дальскому жизни, Шаляпин сказал: «Русская сцена понесла большую потерю, хотя Дальский последнее время и ушел из театра. Дальский был первым и последним русским трагиком».

Несмотря на трудное время — лето 1918 года,— на могилу возложили несколько венков — от Шаляпина с надписью «Кину русского театра», от В. В. Андреева, от артиста Корвин-Круковского и других. Даже похороны Дальского породили легенду — будто на его свежую могилу, кроме венка Шаляпина, был возложен только еще один — от ресторана «Стрельна»!

Много отголосков прозвучало на столбцах газет и журналов — некрологи, воспоминания, статьи, даже стихи.

Отозвались критики. «Безумный друг Шекспира» — так озаглавил большой некролог Александр Амфитеатров (кончину Дальского «горько оплачет русское искусство»). Как «птица с подбитым крылом», мчался Дальский вслед и около революции,— писал Петр Пильский. Воспоминаниями о Дальском-актере поделился Евт. Карпов. Известный театраль-

ный критик Эм. Бескин писал: «Мы, которым он дарил свой талант, мы, которые знали и любили этого русского Кина, должны понимать, какую яркую страницу русского актерства... перерезал глупый трамвай».

Но Бескин ошибался, утверждая, что Дальский «не перейдет в историю». Мамонт Дальский перешагнул рубежи времени, и история русского театра вписала его имя на свои страницы если не золотыми, то во всяком случае прописными буквами.

# ОГЛАВЛЕНИЕ

*Георгий Константинович Крыжицкий*
МАМОНТ ДАЛЬСКИЙ

Л.—М. «Искусство» 1965 г.
стр. 192 К85

*Редактор Н. Р. Мервольф*

*Оформление художника В. В. Иванова*

*Художественный редактор Я. М. Окунь*

*Технический редактор С. Б. Николаи*

*Корректор Л. В. Астрова*

Подписано к печати 27/IX 1965 г. Формат бум. 60×90¹/₃₂. Печ. л. 6,81. (Усл. печ. л. 6,81). Уч.-изд. л. 7,73. Тираж 35 000 экз. М-51313. Изд. № 1345. Заказ тип. № 1495. Издательство «Искусство». Ленинград, Невский, 28. Ленинградская типография № 4 Главполиграфпрома Государственного комитета Совета Министров СССР по печати, Социалистическая, 14. Цена 48 к.

## В 1965 ГОДУ ВЫШЛИ В СВЕТ:

Р. М. Беньяш. БЕЗ ГРИМА И В ГРИМЕ

Г. А. Лапкина. НА АФИШЕ — ПУШКИН

Н. И. Комаровская. ВИДЕННОЕ И ПЕРЕЖИТОЕ

А. Р. Владимирская. ЯНЕТ

А. С. Рулева. БРЕГВАДЗЕ

П. Ф. Маринчик. НЕДОПЕТАЯ ПЕСНЯ (Необычайная жизнь Прасковьи Ивановны Жемчуговой)

Юлиус Фучик. О ТЕАТРЕ И ЛИТЕРАТУРЕ

А. С. Ромм. БЕРНАРД ШОУ

ТЕАТРАЛЬНЫЙ КАЛЕНДАРЬ НА 1966 ГОД

СЕРИЯ «ТЕАТРАЛЬНЫЕ МЕМУАРЫ»

В. А. ТЕЛЯКОВСКИЙ. ВОСПОМИНАНИЯ

Я. Вайда-Королевич. ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ

## ГОТОВЯТСЯ К ВЫПУСКУ:

Н. П. Акимов. НЕ ТОЛЬКО О ТЕАТРЕ

Т. А. Марченко. ИСКУССТВО БЫТЬ ЗРИТЕЛЕМ

И. Б. Березарк. СУШКЕВИЧ

М. М. Михайлов. ЖИЗНЬ В БАЛЕТЕ

В. Г. Гайдаров. В ТЕАТРЕ И В КИНО

Ю. Л. Алянский. ТЕАТР В КВАДРАТЕ ОБСТРЕЛА

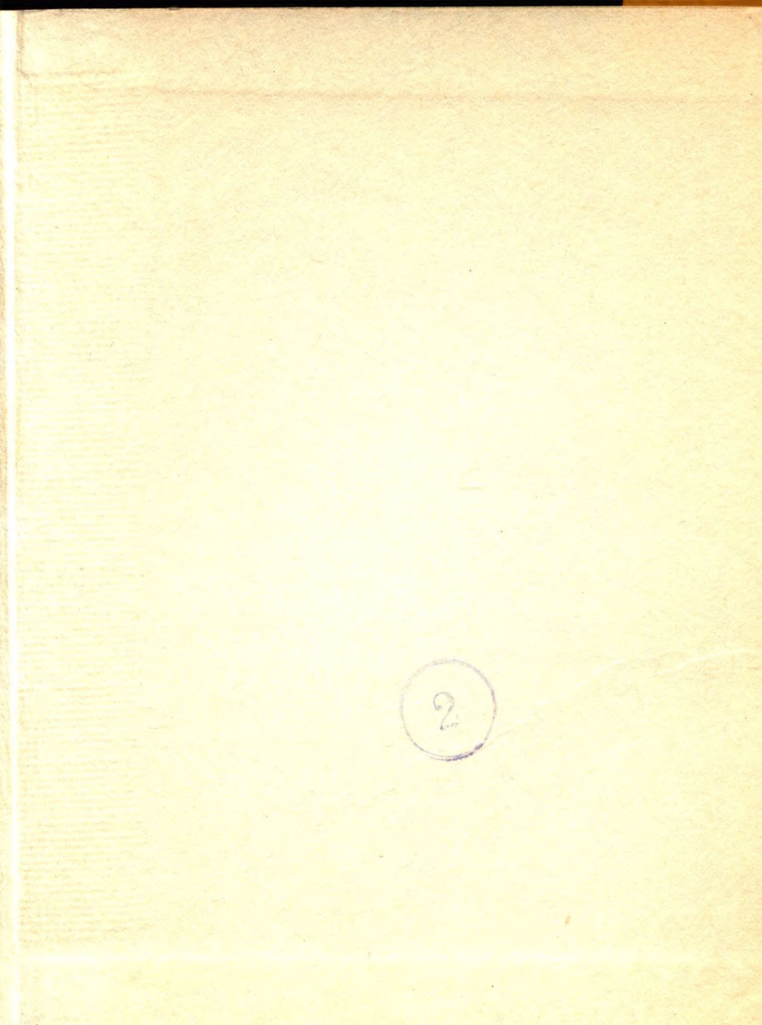
А. Р. КУГЕЛЬ. ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПОРТРЕТЫ

И. В. Ершов. СТАТЬИ. ВОСПОМИНАНИЯ. ПИСЬМА

ТЕАТРАЛЬНЫЙ КАЛЕНДАРЬ НА 1967 ГОД

### СЕРИЯ «ТЕАТРАЛЬНЫЕ МЕМУАРЫ»

Э. Винтерштейн. МОЯ ЖИЗНЬ И МОЕ ВРЕМЯ


2

48 к.



МАМОНТ ДАЛЬСКИЙ